А. Е. ХИТРОВ



РИСУНОК

А. Е. ХИТРОВ

РИСУНОК

ПОСОБИЕ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Под общей редакцией *Ф. Ф. Волошко,* доцента Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕГКАЯ ИНДУСТРИЯ»
Москва 1964

ВВЕДЕНИЕ

Вопросам развития литературы и искусства в нашей стране уделяется огромное внимание. Решения июньского Пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам, предшествовавшие Пленуму беседы руководителей Партии и Правительства с деятелями литературы и искусства повышают ответственность перед народом творческих работников всех видов искусства.

Декоративно-прикладное искусство, объединяющее художественное начало с утилитарным, создающее предметы практически необходимые и в то же время красивые, наиболее непосредственно входит в жизнь, повседневно воспитывая наш эстетический вкус. Поэтому роль художника, работающего в области декоративно-прикладного искусства, очень велика особенно сейчас, когда с повышением материального благосостояния и культурного уровня советского народа возрастают и его эстетические потребности, когда люди хотят, чтобы красота окружала их всюду, когда сфера применения прикладного искусства все расширяется.

Прогрессивное, гуманистическое направление советского искусства нашло свое выражение в методе социалистического реализма. Этот метод основывается на глубоком изучении действительности и потому требует от художника высокого мастерства реалистического рисунка.

Рисунок — основа всех видов изобразительного искусства. Успешная творческая работа художника немыслима без овладения так называемыми академическими дисциплинами — рисунком, живописью и скульптурой, причем рисунок среди этих предметов стоит на первом месте. Не владея рисунком, нельзя достичь успеха и в композиции — одной из главных профилирующих дисциплин в системе художественно-промышленного образования.

Рисунок можно рассматривать, во-первых, как специфическое средство познания окружающей действительности — это будет рисунок учебный, познавательный, и во-вторых, как средство выражения замысла художника — рисунок творческий.

Основная задача познавательного рисунка — изучение форм природы, но это изучение обязательно содержит элементы творчества. С другой стороны, самостоятельное творчество художника всю жизнь неизбежно сопровождается изучением, познаванием форм природы.

Художник декоративно-прикладного искусства должен не только в совершенстве владеть рисунком, но и уметь использовать свои зарисовки в практике составления декоративных композиций, уметь перерабатывать рисунки именно в этом направлении.

Специфика отдельных отраслей художественной промышленности и народного искусства очень разнообразна. В соответствии с этим задачи рисунка и композиции в различных видах декоративного искусства имеют свои особенности. В области вышивки, например художественного ткачества или набойки, художник имеет дело с декоративным оформлением плоскости, поэтому здесь главная роль отводится силуэту и линейному рисунку. В работе над объемными предметами: круглой скульптурой, резьбой по дереву или камню, художественным литьем — основное — это решение конструктивно-пластических задач. Свои особенности имеются в миниатюрной живописи и росписи по различным материалам. Однако это не значит, что существует какой-то узко специализированный рисунок, что нужно основательно изучить только один вид рисунка — силуэтный, линейный или тональный.

Систематически выполняя самые разнообразные упражнения по рисунку — длительному тоновому, линейно-конструктивному и контурному, учащийся овладевает мастерством рисовальщика не в ремесленном, узком понимании этого слова, а широко, многогранно, используя богатые возможности рисунка применительно к задачам специальной композиции.

Учащийся должен не только в совершенстве владеть рисунком и композицией, но также глубоко изучить свойства материала, в котором будут осуществляться его замыслы. Знание свойств материала — необходимое условие работы по выбранной специальности. Будущий художник прикладного искусства, делая зарисовки, должен всегда иметь в виду определенный материал.

Цель предлагаемого пособия — изложить основы изобразительной грамоты применительно к специфике работы в художественной промышленности и промыслах.

Материал пособия изложен с соблюдением последовательности от простого к сложному — от рисования простейших геометрических тел к более сложным формам мертвой натуры; затем учащийся переходит к элементам живой натуры, и, наконец, к сложнейшему объекту — фигуре человека, причем в этом разделе рисованию с живой модели предшествует рисование с гипсовых слепков, как необходимая переходная ступень. Обучение рисунку складывается из длительных рисунков с натуры, краткосрочных рисунков и набросков (также с натуры), рисования по памяти и представлению. Изучать каждый раздел пособия нужно в той же последовательности: сначала длительные, а затем краткосрочные рисунки и наброски, причем количество последних постепенно увеличивается.

Ввиду того, что в системе художественного образования перспектива и пластическая анатомия представляют самостоятельные дисциплины, в пособии кратко даны лишь некоторые положения наблюдательной перспективы, без которых трудно освоить рисование даже простейших форм.

Глава «Элементарные упражнения» введена в помощь тем, кто еще не имеет опыта рисования. В ней нет указаний по поводу учебного рисунка как такового, не разбираются методы объемно-пространственного изображения, а даны упражнения лишь в рисовании плоских фигур.

Перечни примерных упражнений в конце каждого раздела книги рассчитаны на обучающихся во внеклассных условиях.

И, наконец, содержание последней главы, не излагая закономерностей, рассчитано на то, чтобы облегчить учащимся переход от учебного, познавательного рисования к самостоятельной творческой работе.

Мы считаем необходимым предостеречь будущих художников от увлечения внешней эффектностью рисунка, размашистой, броской штриховкой и т. п. Часто учащиеся, еще не определив темы рисунка и характера натуры, заранее выбирают технику выполнения. Это совершенно неправильно. Один из признаков мастерства и заключается в умении правильно выбрать технику исполнения, подчинив ее характеру натуры, замыслу данного рисунка. Если мы обратимся к работам А. А. Иванова, К. Брюллова, В. А. Серова, И. Е. Репина, то увидим, что их рисунки скромны по манере, правдивы, натура в них тонко наблюдена, метко схвачено основное, главное. Глядя на эти рисунки, забываешь о технике, а видишь суть.

Однако слепое подражание манере или технике, даже великого мастера, не принесет пользы. С накоплением опыта рисования вырабатывается своя собственная манера, уменье в каждом отдельном случае подчинять способ выполнения намеченной цели, замыслу.

Леонардо да Винчи писал: «Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь, если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у нее».

В заключение необходимо сказать, что специфика рисунка требует ежедневных тренировок. Рисовать необходимо всегда, как только представляется возможность, расширять свой кругозор, выходить с альбомом на улицу, на природу, на производство.

Итальянский художник XV века Ченнино Ченнини в своем трактате о живописи писал: «Рисовать надо всегда, не пропуская даже праздников; рисунок — вот основа всякого искусства». Этому принципу были верны все великие мастера изобразительного искусства.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

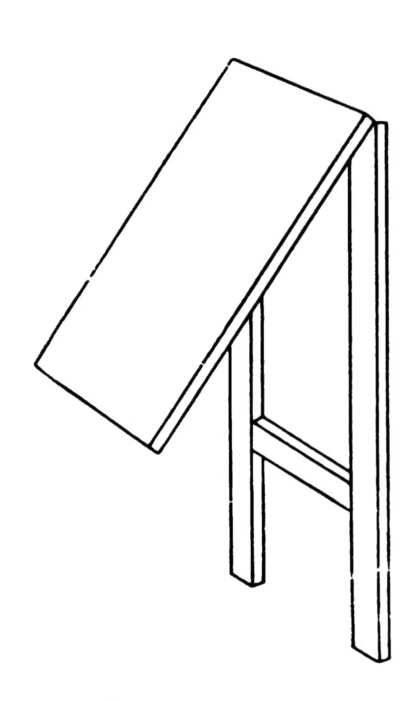
ОБОРУДОВАНИЕ И МАТЕРИАЛЫ

Для занятий по рисунку должны быть созданы соответствующие условия. Помещение для рисования должно быть светлым, желательно с окнами, выходящими на северную сторону, с устойчивым ровным освещением. Площадь рисовального класса определяется из расчета не менее двух квадратных метров на каждого рисующего.

Для рисования при искусственном свете комната должна освещаться с потолка электролампами с непросвечивающими абажурами таким образом, чтобы свет не падал на натуру. Окна в этом случае задрапировываются темными плотными занавесками.

Натура освещается стационарными или переносными софитами, направляющими свет только в одну сторону. Более удобны переносные софиты с устройством, позволяющим регулировать высоту и наклон лампы с абажуром.

Рисовать с натуры можно как стоя, так и сидя. Для рисования сидя удобна специальная подставка (рис. 1 и 2). Доска подставки должна быть немного более $1/2$ листа рисовальной бумаги — примерно 70 × 50 *см*.



1. Подставка для рисования

Кроме того, необходимы доски или планшеты размером 90 × 60 и 60 × 45 *см*, на которые наклеивается бумага. Это могут быть чертежные доски или деревянные подрамки, обитые гладкой фанерой. При рисовании стоя доски ставят на обыкновенный мольберт.

Для постановок натуры нужны подставки, типа табурета, разной высоты (от 40 до 75 *см*) и разной площади (100 × 100 *см* — для натюрмортов, 150 × 150 *см* — для живой модели).

Рисуют в основном карандашом, а также углем, пером. Бумага для рисования может быть различной. Более плотная рисовальная бу-

мага хороша для рисования графитными карандашами средней мягкости и для пера; шероховатая — для очень мягких графитных карандашей, типа «Негро» и «Ретушь», для сангины, соуса, угля. Ватман хорош при работе и кистью и карандашом. Оберточная бумага (не глянцевитая), а также обратная сторона обоев, удобны для набросков карандашом и углем.

Бумага обрезается строго прямолинейно и укрепляется на планшете кнопками. Для длительного рисования бумагу натягивают на планшет следующим образом. Края бумаги шириной 1,5—2 *см* загибаются под прямым углом, с внутренней стороны бумага смачивается водой так,



2. Правильное положение корпуса, руки и планшета

чтобы загнутые края остались сухими. Когда бумага хорошо увлажнится, ее прижимают к планшету, загнутые края смазывают столярным декстриновым или другим клеем и приклеивают к бокам планшета. При этом бумагу следует натягивать, разглаживая от центра к краям.

Карандаш очинивается так, чтобы графит был длинным, и кончиком его можно было проводить тонкие линии, а прижимая графит к бумаге плашмя — более широкие.

Чаще всего учебные рисунки выполняются графитным карандашом. Им можно делать контурный рисунок, штриховку, добиваясь разной напряженности тона, можно растирать его растушкой в пятно. Он хорошо поддается стиранию и ослаблению резинкой, мякишем хлеба, хорошо держится на бумаге и не нуждается в закреплении.

То же можно сказать и о карандашах «Негро» и «Ретушь». Они имеют свои преимущества — дают более глубокий тон без отблеска, которым отличается графитный карандаш. Правда, очень темные линии, проведенные карандашом «Негро», трудно начисто стереть.

Сангина бывает красных и коричневых оттенков. Употребляется она для штриховки, хорошо растушевывается; светлые тона довольно хорошо поддаются ослаблению и стиранию резинкой. Но если сильно нажимать палочкой сангины, линии начисто не стираются.

Соусом часто пользуются для тонирования бумаги перед рисованием. Для этого его можно употребить в жидком виде, растворив в воде и нанося кистью, как акварель; можно и в сухом виде, втирая в бумагу ваткой или тряпкой. Соус легко и полностью стирается резинкой. Для рисования сухим соусом пользуются растушевкой или сухой кистью и часто заканчивают рисунок, проходя по соусу карандашом «Ретушь». Влажным соусом рисуют так же, как акварельной краской или разведенной тушью. В закреплении соус не нуждается.

Очень удобен для рисунка, как тонового, так и линейного, древесный уголь в виде палочек. При растирании он богат светлыми оттенками. При штриховке палочкой угля можно добиться очень глубоких тонов. Уголь хорошо поддается ослаблению тряпкой и пальцем. Главный недостаток его — плохая связь с бумагой. Поэтому углем рисуют на рыхлой шероховатой бумаге, а по окончании работы рисунок закрепляют.

Закрепитель или фиксатив приготовляется растворением канифоли в спирте или из обезжиренного молока и наносится на рисунок несколько раз пульверизатором. После каждого опрыскивания надо давать фиксативу просохнуть, иначе маленькие капельки будут собираться в большие и нарушится единство слоя угля.

Тушь применяется разнообразно. При линейном рисовании она наносится пером или плоской палочкой.

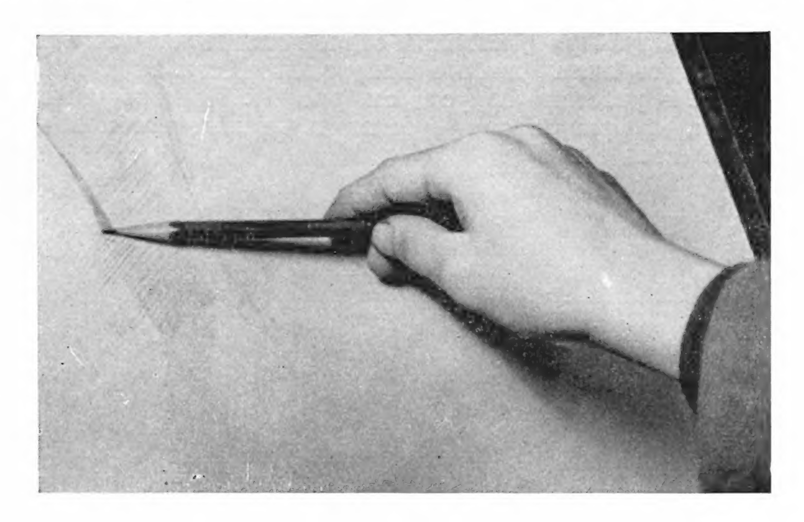
Для набросков тушью сочным мазком берут мягкую или щетинную кисть; иногда рисуют вытертой полусухой щетинной кистью; в этом случае тушь не разбавляют. Для отмывки тушью, как и акварельной краской, пользуются круглой мягкой кистью крупного размера. Тушь или краску разводят водой на фарфоровой палитре.

Резинка — полезная вещь, если ею пользоваться умело, но когда слишком часто стирают, бумага приходит в такое состояние, что невозможно продолжать рисунок. Особенно надо воздерживаться стирать (тем более с сильным нажимом) в начальной стадии рисунка.

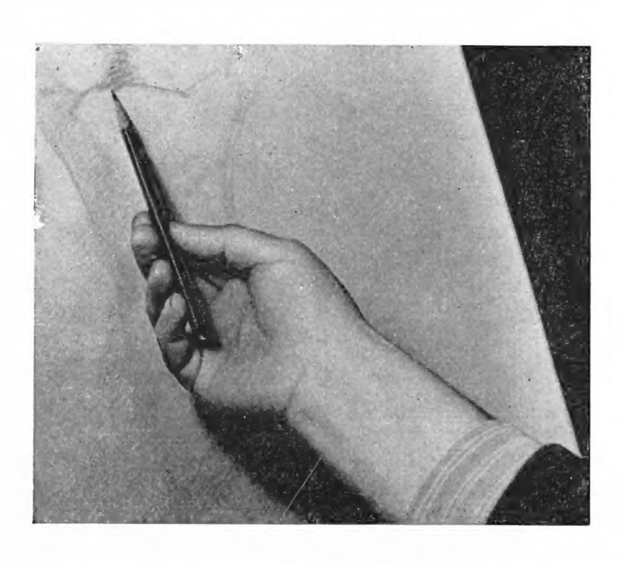
Если начинать рисунок, лишь слегка касаясь карандашом бумаги, то в резинке совсем нет надобности. Строя и уточняя рисунок, постепенно усиливая верные линии, можно совсем не трогать неверные или неточные — они постепенно сами как бы ослабнут. В крайнем случае, если некоторые из них будут мешать, их можно убрать в заключительной стадии рисунка. Вообще, нужно себя приучить прибегать к резинке преимущественно в последней стадии рисования, когда требуется лишь усилить блик или рефлекс, ослабить тон или полутон. Если же строить рисунок жирными линиями, сильно нажимая карандашом, а потом их стирать, делать такие же новые и их опять стирать, поверхность бумаги разрушается, карандаш на нее ложится плохо, рисунок становится «замученным», замусоленным.

Правильное и целесообразное применение материалов, правильные приемы рисования — все это вырабатывается практикой. Начинающие рисовальщики склонны, например, держать карандаш в том же положении, как при письме. Это неудобно: рука мешает поворачивать карандаш и ставить его под разным углом к бумаге. Линии получаются

однообразные, одинаковой ширины, зависящей от толщины кончика графита. Между тем, если взяться за карандаш подальше от зачиненного конца, это даст бо́льшую свободу действий: карандаш можно будет использовать разнообразно, получая то широкий, то узкий штрихи. В этом положении удобнее наносить штриховку в различных направле-



3. Положение руки при рисовании



4. Положение руки при рисовании

ниях: рука не загораживает рисунка и не мешает по-разному наклонять и повертывать его (рис. 3, 4).

С каждым материалом нужно свыкнуться, хорошо почувствовать его, тогда он станет послушным, будет открывать все новые и новые свои свойства и возможности.

При рисовании необходимо выбрать положение, откуда хорошо смотрится натура; сесть или встать от нее надо на расстоянии не меньшем, чем трехкратная высота натуры. Мольберт ставится перед рисующим на расстоянии, не меньшем длины вытянутой руки; он не должен загораживать натуру.

При этом доске с бумагой придается фронтальное положение по отношению к глазу. При рисовании сидя, надо держаться прямо, приучиться проводить линии любого направления, сгибая и поворачивая только руку, без участия корпуса (см. рис. 2). Полезно чаще откидываться (а тем, кто рисует стоя — отходить) назад, чтобы издали окинуть взглядом весь рисунок.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Овладение мастерством рисунка во всей его сложности и многообразии начинается с упражнений, развивающих глаз и руку. Эти упражнения, на первый взгляд, кажутся простыми, но они очень важны, и выполнение их, как мы увидим далее, представляет немалую сложность.

Нельзя правильно нарисовать куб, цилиндр, орнамент, живую модель и т. д., не умея проводить линии нужного направления, величины и силы нажима карандашом.

В этой главе изложены предварительные элементарные упражнения, с которых начинается обучение рисованию — проведение прямых и кривых линий на плоскости, а затем построение плоских геометрических фигур, упражнения в штриховке и т. д.

Все приведенные здесь упражнения выполняются только «на глаз» и «от руки». Пользоваться линейкой, циркулем или механически измерять пропорции не следует: это приносит вред, так как подменяет работу глаза, тормозит его развитие. Кроме того, не все механически измеренное и точно вычерченное воспринимается нашим глазом как правильное. В некоторых условиях параллельные линии кажутся нам непараллельными, равные величины неравными, круг может казаться сплющенным и т. д. На рис. 5 показаны примеры кажущегося искажения пропорций.

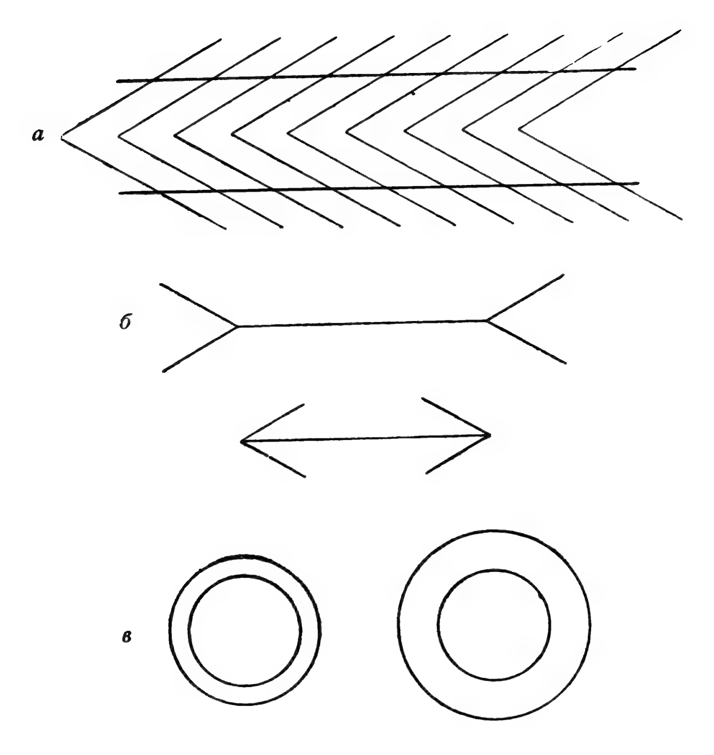
Важно с самого начала стараться держать в поле зрения весь лист бумаги и одновременно видеть нанесенное на него изображение, сразу целиком заключенным в лист бумаги.

Это хорошее правило должно перейти у обучающегося в привычку, которая поможет ему правильно композиционно располагать рисунок на листе — так, чтобы изображению было не тесно и не слишком свободно, чтобы оно не провисало и не упиралось в верхний край листа, воспринималось хорошо уравновешенным.

Начиная рисунок, надо приблизительно, легкими линиями наметить место и величину изображения. Для квадрата, круга и других фигур достаточно лишь ограничить засечками высоту и ширину. Даже для того чтобы провести простую линию, вначале ставятся засечки, ограничивающие ее длину и показывающие направление. Опытный рисовальщик не прибегает к этому; он и на чистом листе бумаги может

чувствовать или «видеть» будущее изображение, помогая себе движением руки с карандашом в воздухе вблизи бумаги.

Последнее рекомендуется и для начинающего. Прежде чем провести линию, полезно несколькими взмахами руки в воздухе «примерить», берет ли рука нужное направление, и только после этого смело нажать карандашом.



5. Примеры зрительной иллюзии:
а — параллельные линии кажутся непараллельными; *б* — равные отрезки линий кажутся неравными; *в* — внутренние круги, будучи равными, кажутся неравными

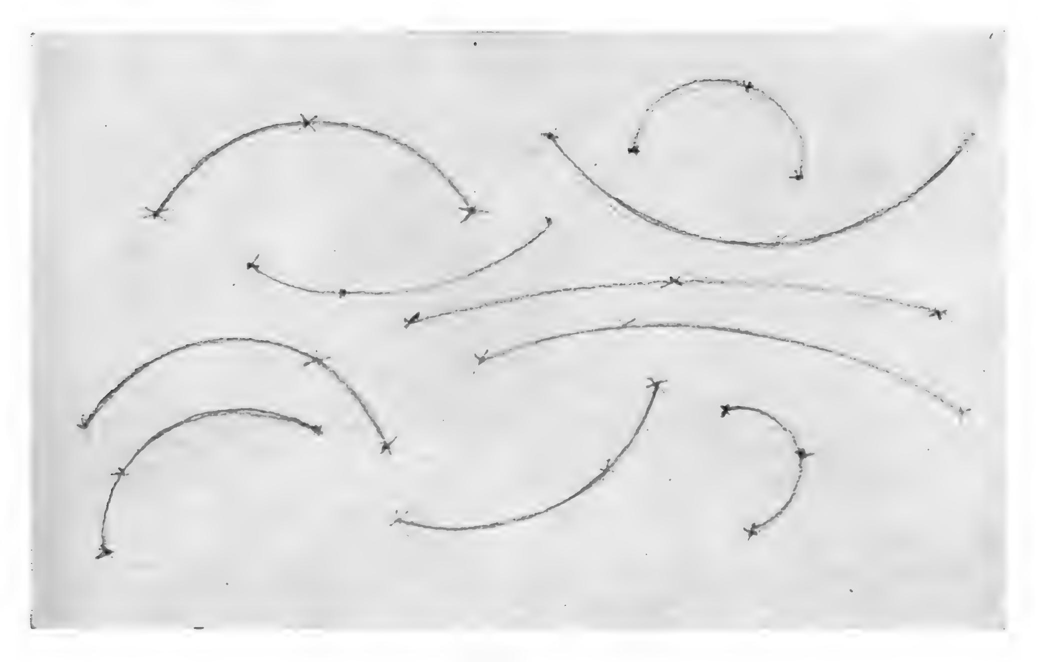
УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ПРЯМЫХ ЛИНИЙ

Ставятся две точки одна под другой и соединяются прямой вертикальной линией, без очень сильного нажима. Проделайте это много раз, добиваясь прямых линий, то широких, то узких, то бледных, то более жирных и т. д., но, по возможности, одинаковых по нажиму на всем протяжении. Чем длиннее линии, тем сложнее их провести и тем больше пользы для руки и глаза. После этого надо упражняться в проведении горизонтальных и наклонных прямых линий.

Кроме того, полезно выполнить следующее: на бумаге в произвольных местах поставьте побольше точек и соединяйте их линиями. Эти листы с нарисованными линиями используйте для упражнения глаза в определении пропорций; находите середину горизонтальных и вертикальных линий и делите линии на 3, 4, 5 и 6 равных частей.

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ДУГ ОКРУЖНОСТЕЙ

Через взятые три точки проводите равномерно изогнутую кривую (часть окружности). Проделайте это несколько раз, меняя соотношение точек. Примеры показаны на рис. 6.



6. Рисование дуг

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ КВАДРАТА

В определенном месте листа бумаги постройте «на глаз» квадрат со сторонами, параллельными краям бумаги. Затем нарисуйте квадрат, у которого параллельны краям бумаги не стороны, а диагонали.

Кроме того, рекомендуется нарисовать несколько квадратов с другими наклонами сторон.

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ОКРУЖНОСТИ

Рисуют квадрат и внутри него намечают окружность — сначала легкой, а потом более твердой линией, постепенно уточняя кривизну. Это упражнение можно выполнить и не рисуя квадрат, а лишь ограничив засечками диаметры будущей окружности.

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ЧЕТЫРЕХКОНЕЧНОЙ ЗВЕЗДЫ

Нарисуйте квадрат. Найдите середины сторон, отметьте их точками и соедините точки тонкими линиями. Каждую из этих линий разделите на 4 равных части. Полученные точки соедините друг с другом и с вер-

шинами большого квадрата, как показано на рис. 7. На получившемся рисунке четырехконечной звезды найдите и исправьте ошибки: несоразмерность частей, кривизну линий и т. п.

Сделайте рисунок, подобный рис. 8.

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ КРИВЫХ ЛИНИЙ

Рекомендуется многократно упражняться в рисовании всевозможных кривых линий (рис. 9).

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ОРНАМЕНТА

Нарисуйте рядом два квадрата. Каждый разделите на 4 части; проведите диагонали квадратов.

Постройте орнамент, взяв произвольную ширину прямых и изогнутых элементов (рис. 10).

УПРАЖНЕНИЕ В ШТРИХОВКЕ КАРАНДАШОМ (рис. 11)

Нарисуйте несколько прямоугольников с определенными пропорциями сторон: 2:1; 1,5 1; 3:4 и т. д., и покройте их: первый (рис. 11, *а*) равномерной бледной штриховкой, второй (рис. 11, *б*) с разграничением по силе штриховки и третий (рис. 11, *в*) — постепенно сгущая тон штриховки от светлого к темному.

Выполняя эти задания, не прибегайте к растиранию штрихов в пятна и не пользуйтесь для этого растушевкой или пальцем. Надо развивать руку, чтобы она послушно наносила штрихи в нужном направлении и с определенной силой нажима.

УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ МЕАНДРА

Постройте «на глаз» рисунок орнамента, показанного на рис. 12. Для этого изучите его строение и определите, как его элементы внесены в квадраты. Заполните рисунок штриховкой.

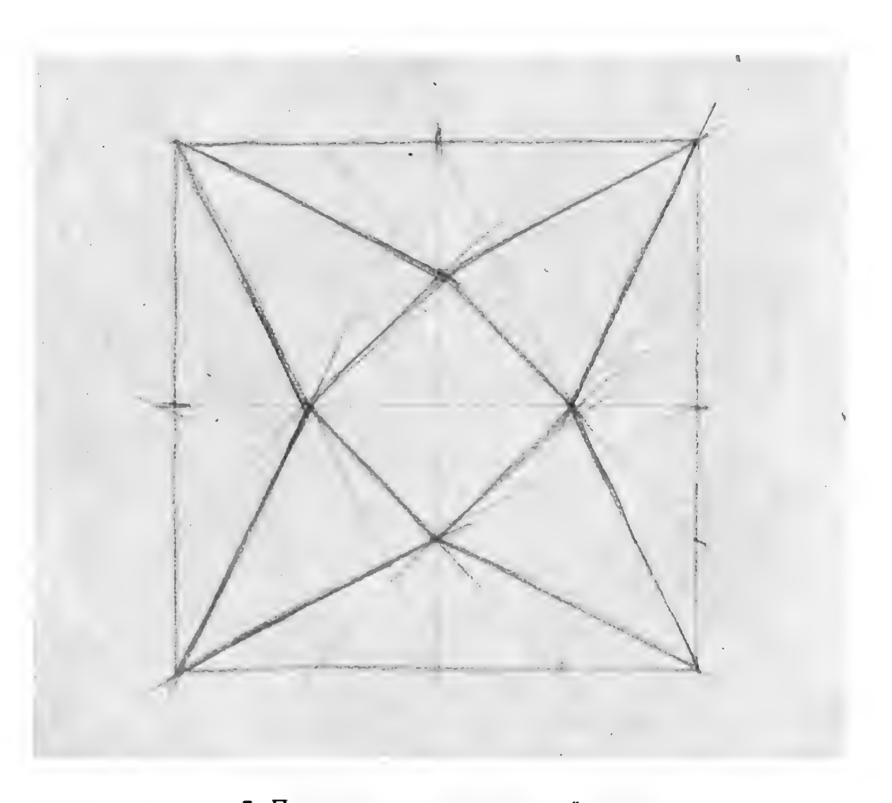
УПРАЖНЕНИЕ В РИСОВАНИИ ЛИСТА

Возьмите лист какого-либо растения (клена, дуба, смородины), прикрепите его в левом углу планшета и нарисуйте линиями, взяв правильно основные пропорции, т. е. отношение общей длины листа к ширине, а также пропорции деталей по отношению к величине всего листа.

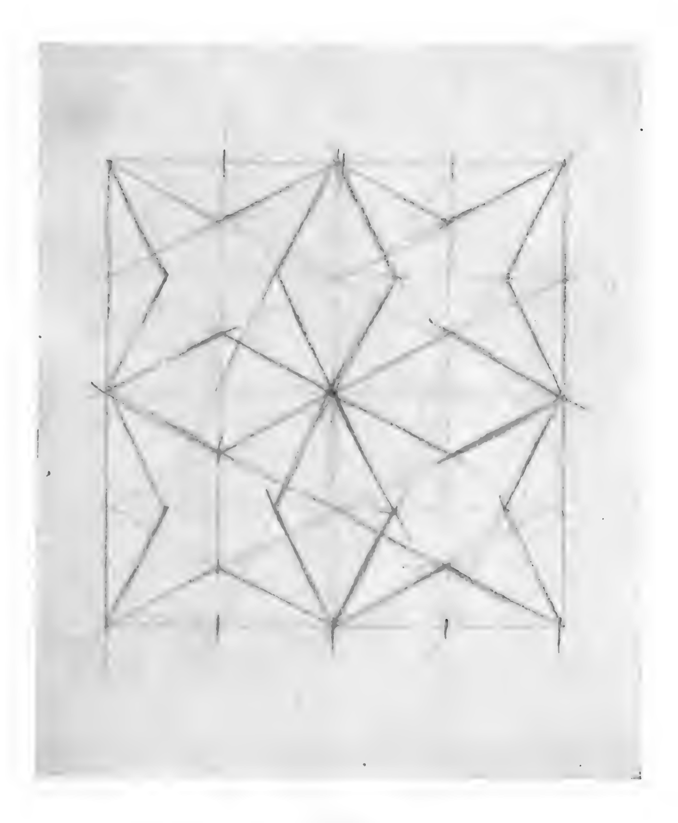
На рис. 13 слева показано начало построения, где нанесены вспомогательные линии, намечающие пропорции листа и относительное местоположение деталей.

Чтобы правильно построить лист, нужно сначала уяснить себе, какую геометрическую форму он напоминает.

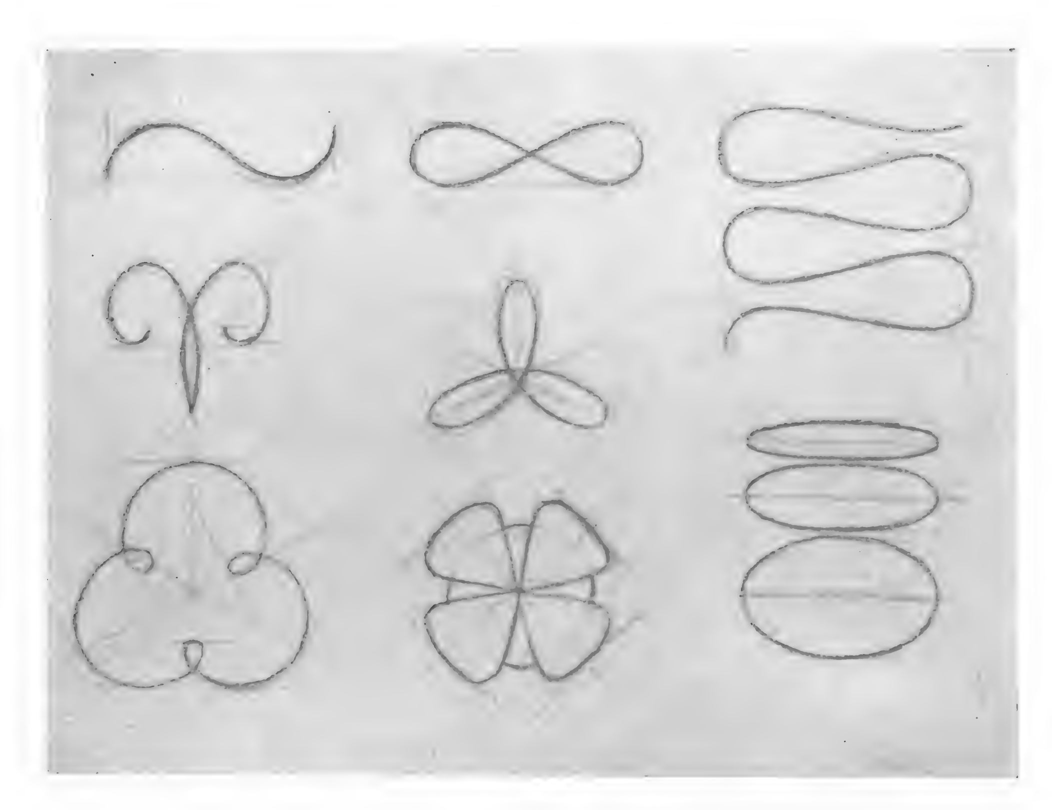
Есть листья, по очертаниям близкие к овалу, кругу, треугольнику и т. д. В данном случае лист напоминает неправильный пятиугольник. Прежде всего нужно наметить пропорции этого пятиугольника относительно линии средней прожилки.



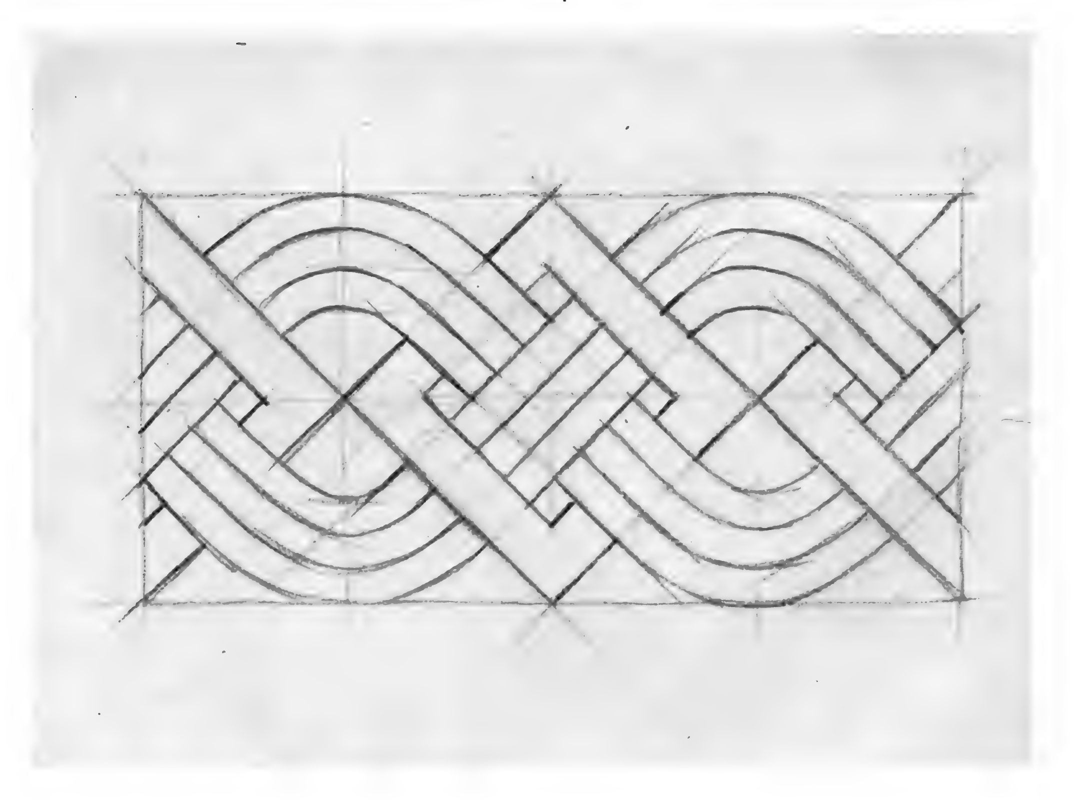
7. Построение четырехконечной звезды



8. Построение орнамента из звезд

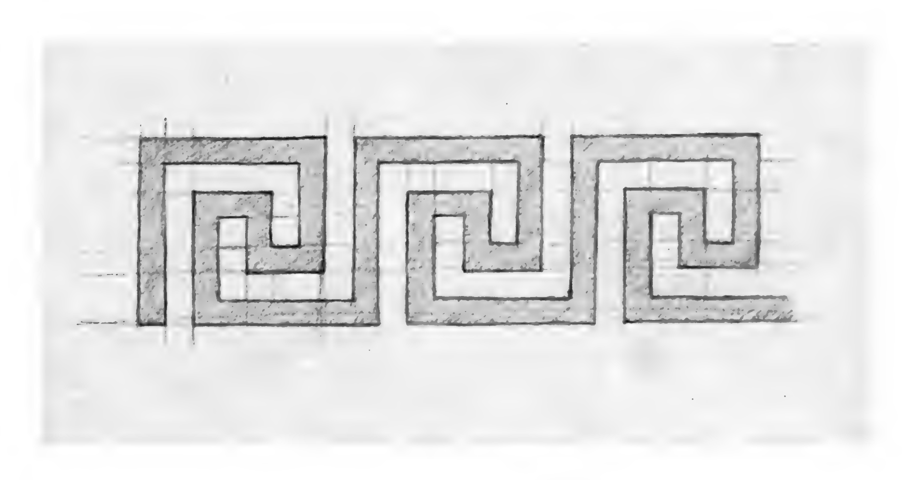


9. Рисование кривых линий



10. Построение орнамента

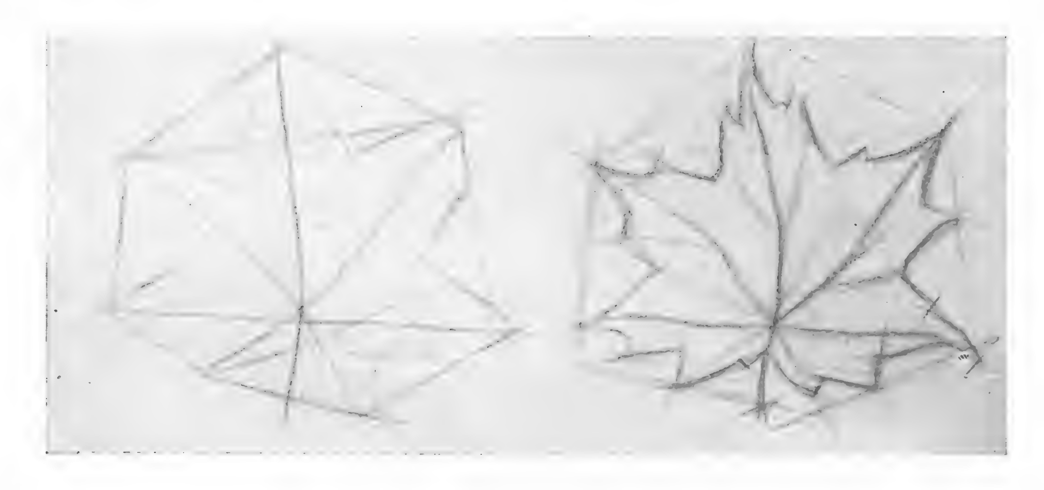
11. Упражнение в штриховке



12. Рисунок меандра

2 Зак. 654

Когда это сделано, можно перейти к более точной проработке формы листа (рис. 13, справа). Никогда нельзя начинать с обрисовки контура, так как при этом способе рисования очень трудно добиться правильных пропорций изображения и придется без конца переделывать рисунок, подгоняя его под натуру.



13. Лист клена

УПРАЖНЕНИЕ В ЗАЛИВКЕ

Нарисуйте несколько прямоугольников площадью не менее половины тетрадочного листа бумаги и покройте каждый из них ровно акварельной краской или тушью.

Первый прямоугольник покрывайте светлым тоном: для каждого следующего берите тон темнее. Один прямоугольник можно покрыть несколькими тонами, начиная с бледного, и после того, как он высохнет, положить на него второй тон и т. д.

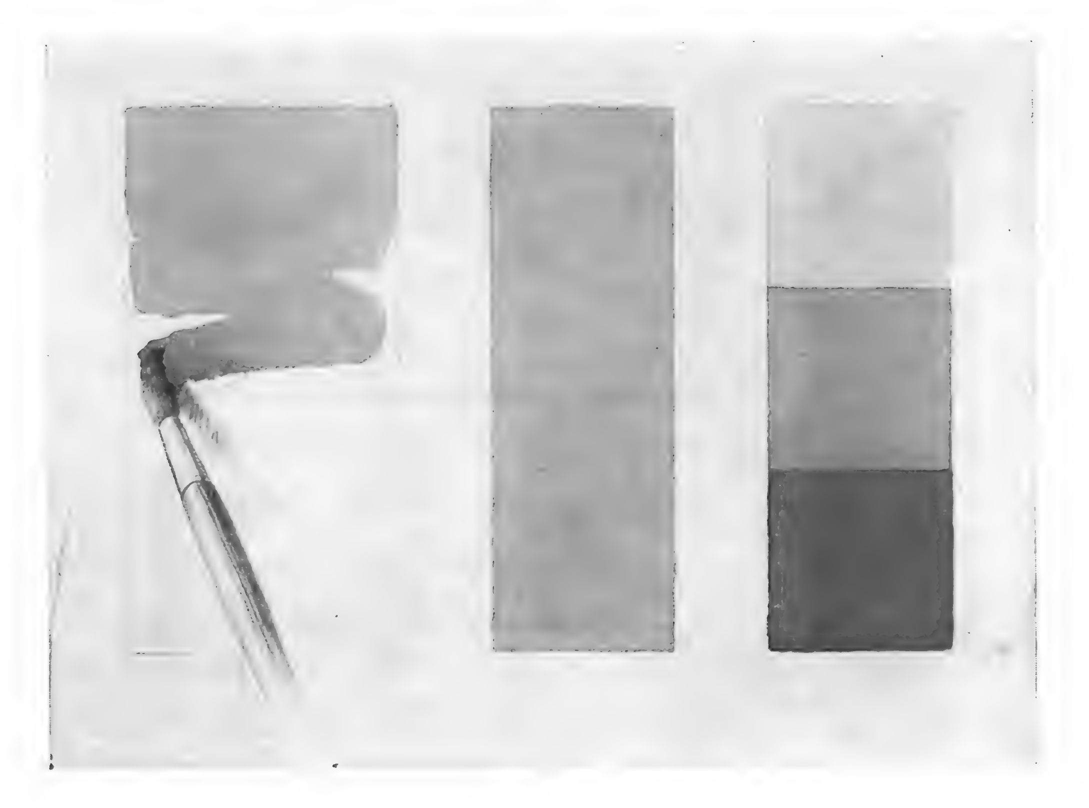
Полезно нарисовать с натуры несколько листьев или простых орнаментальных фигур и залить их ровно акварелью или тушью. Для этого берут одну-две капли жидкой готовой туши (лучше натереть на блюдце твердой туши) и добавить воды столько, чтобы получился тон нужной густоты. Если хотят заливать акварельной краской, лучше всего взять черную или коричневую, типа сепии или умбры натуральной.

Краску или тушь надо хорошо размешать кистью на блюдечке. Кисть должна быть из мягкого волоса (хорьковая, беличья или колонковая). Доске с бумагой придается небольшой наклон. Покрывать краской начинают с верхнего края листа, идя вниз (рис. 14, *а*). Краски на кисть надо брать столько, чтобы на кончике кисти висела капля.

Чтобы заливка была равномерной, лист бумаги должен быть чистым, промытым водой, краска в блюдце хорошо размешана; наносить раствор надо равномерно по всей площади листа. Заливать желательно быстро. Лишнюю краску в нижнем углу снимать отжатой кистью.

Успех здесь достигается практикой. Обучающийся усвоит правила заливки уже на первых неудавшихся опытах.

На рис. 14, *б* показан прямоугольник, залитый сначала светлым тоном. Затем две секции его еще раз покрыты более густым тоном и нижняя секция покрыта третий раз.



14. Заливка акварелью или тушью

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

О ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ, СВЕТОТЕНИ И ТОНЕ

В предыдущей главе мы говорили о том, как изображать фигуры и предметы, расположенные фронтально к глазу. Однако в таком положении вид предметов не всегда дает правильное представление о них, так как в этом случае мы наблюдаем их только в двух измерениях.

Чтобы иметь ясное, объемно-пространственное представление о форме предметов, надо выбрать такое место для наблюдения, откуда можно видеть их объемно, в трех измерениях.

Видя только одну квадратную грань куба, мы не можем судить о всей его форме. Квадрат может быть стороной куба, но так же и основанием четырехгранной призмы и пирамиды. Вид трех граней дает уже более правильное представление о форме тела.

Но при этом каждая грань куба или каждая квадратная сторона его зрительно воспринимается в измененном виде. Параллельные линии становятся непараллельными, равные величины неравными. Эти изменения очертаний и размеров форм вызываются оптическими свойствами нашего глаза — так воспринимает глаз световые лучи, отраженные от окружающих предметов.

Перспектива — наука, которая изучает кажущиеся изменения очертаний и размеров предметов, наблюдаемые в натуре; перспектива также и способ объемно-пространственного изображения предметов на плоскости.

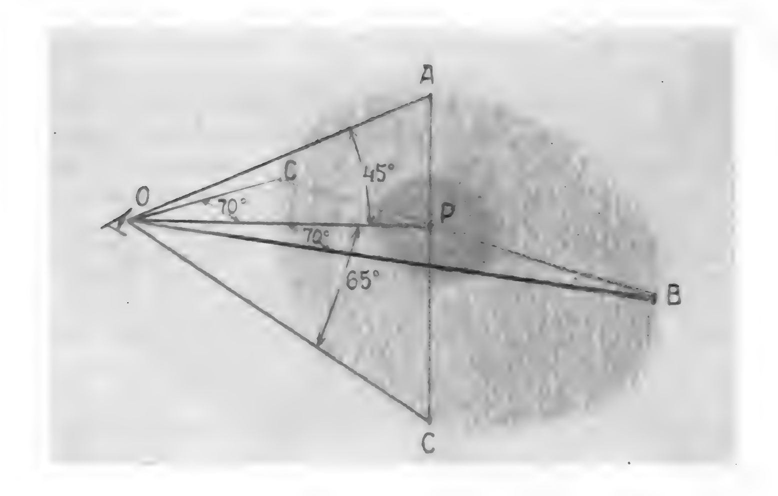
Соблюдение законов перспективы — необходимое условие грамотного и правдивого изображения форм реального мира.

Не входя в детальное рассмотрение многочисленных законов перспективы, мы остановимся здесь только на главнейших ее положениях, которые учащемуся необходимо знать уже с первых шагов практического рисования с натуры.

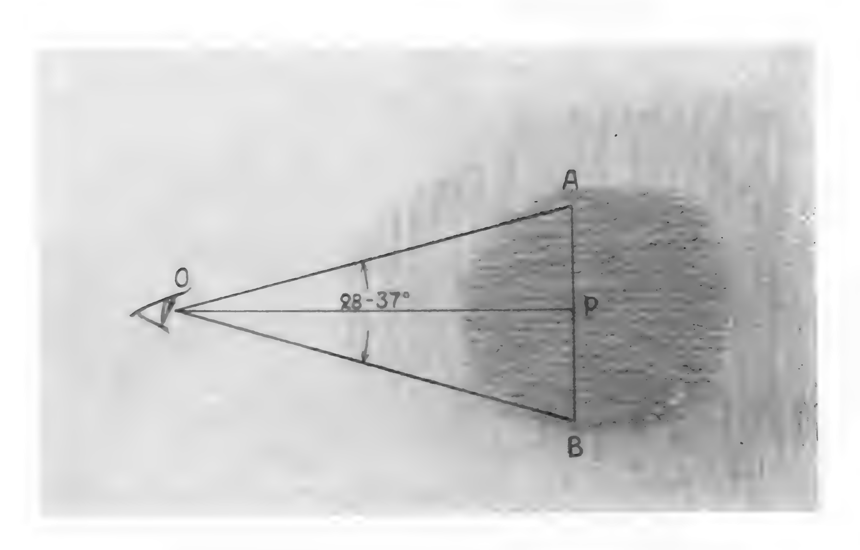
Когда человек смотрит в одном направлении, он видит перед собой лишь часть окружающего пространства. Лучи света, отражаясь от видимых предметов, направляются в глаз и сходятся в зрачке. От глаза к предмету направляются так называемые **лучи зрения**; расходясь от зрачка, они образуют конус. Основание этого конуса, напоминающее по форме эллипс, и определяет границы **поля зрения** (рис. 15).

Наиболее ясно мы видим лишь в небольшой центральной части этого поля, называемой **полем ясного зрения.** На рис. 15 оно показано темной штриховкой. Величина поля ясного зрения определяется углом в 28—37° по высоте (рис. 16, где $OP = 2AB$). Следовательно, чтобы изобразительная плоскость (бумага или холст) находилась в поле яс-

ного видения, она должна быть удалена от глаза не менее, чем на удвоенную ее высоту. Значит, если рисуют на полулисте бумаги, его нужно поместить на расстоянии не меньшем, чем длина вытянутой руки. При бо́льшем размере листа приходится часто отходить от мольберта, чтобы видеть сразу весь рисунок.



15. Поле зрения



16. Поле ясного зрения

Натура также должна находиться в пределах поля ясного зрения, поэтому рисующий должен стоять или сидеть от нее на расстоянии не менее двукратной ее высоты.

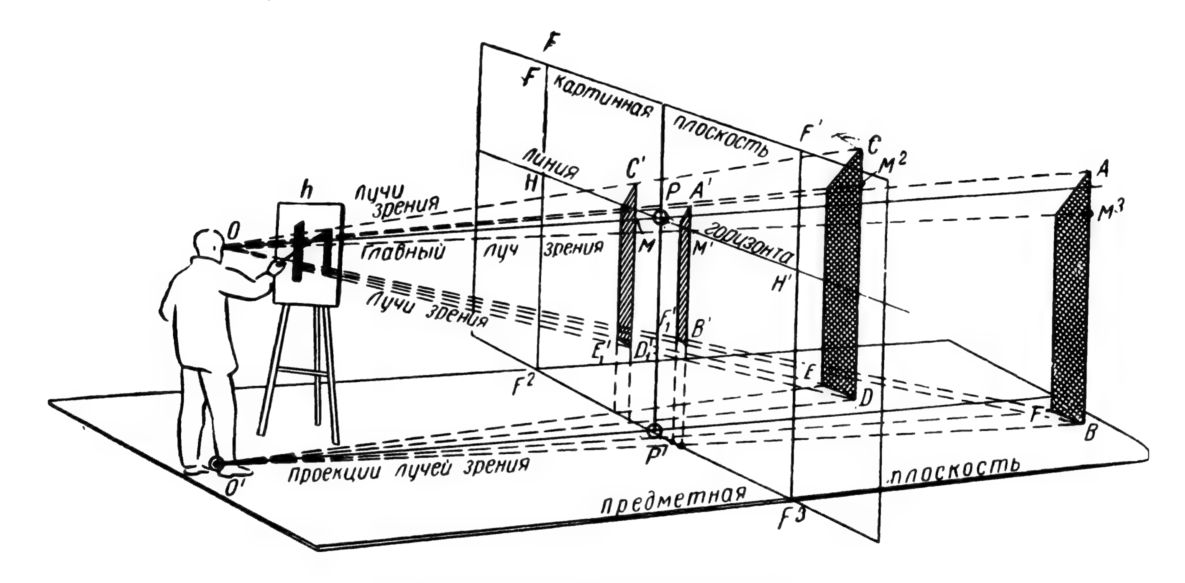
Основное перспективное изменение вида предметов заключается в том, что, удаляясь от нас, они кажутся меньше. В небольшое окно

мы видим огромное пространство с большими сооружениями и, вытянув руку вперед, можем ладонью заслонить не только человека, находящегося на расстоянии 10 *м*, но и целый дом, расположенный дальше. Так и на картине или рисунке: одноэтажный дом в три окна, находящийся вблизи, может занимать больше места, чем большой многоэтажный на дальнем плане. При этом зритель все же воспринимает их истинные размеры, т. е. дальний дом — как большой, а ближний — как маленький.

Чтобы уяснить причины этих явлений, необходимо предварительно ознакомиться с некоторыми условными названиями и понятиями.

Горизонтальная плоскость, на которой расположена натура, картина и зритель, называется **предметной плоскостью.** Идеальная предметная плоскость — пол, так как он всегда горизонтален. На поверхности земли, если она пересечена буграми и впадинами, приходится ориентироваться, представляя горизонтальную плоскость на уровне места наблюдателя.

На схеме (рис. 17) предметная плоскость показана в виде прямоугольной горизонтальной площадки.



17. Схема перспективных изображений

Точка наблюдения — это глаз рисующего. На схеме она обозначена буквой *O*. Если из точки наблюдения опустить перпендикуляр на предметную плоскость, получим проекцию точки наблюдения (O^1), необходимую для дальнейших построений.

Для облегчения построений представим себе между наблюдателем и натурой вертикальную прозрачную плоскость, поставленную под прямым углом к направлению взгляда, — это будет **картинная плоскость.** Чтобы лучше понять, что такое картинная плоскость, представьте, что вы смотрите на натуру (дерево) через окно и обрисовываете на стекле очертания этого дерева. Стекло и будет картинной плоскостью. Не надо забывать, что позиция наблюдателя должна

быть такой, чтобы направление взгляда было строго перпендикулярно к стеклу.

На схеме картинная плоскость обозначена $F — F^1 — F^2 — F^3$; линия пересечения ее с предметной плоскостью ($F^2—F^3$) называется **основанием картины.**

При рисовании обычно приходится определять уровень горизонта — в натуре и на картине. Если на открытой местности горизонт ясно виден, то в закрытой местности или в помещении эта задача труднее. Здесь необходимо представить себе горизонтальную плоскость на уровне глаза рисующего. Эта воображаемая горизонтальная плоскость и называется **плоскостью горизонта.** Пересечение ее с картинной плоскостью образует линию ($H—H^1$), называемую **линией горизонта.**

Один из лучей зрения, перпендикулярный к картинной плоскости, называется **главным лучом зрения** ($O — P$). Если построить плоскость, проходящую через главный луч зрения и перпендикулярную к предметной и картинной плоскостям, получим так называемую **плоскость главного перпендикуляра** (O, O^1, P, P^1).

Пересечение картинной плоскости и плоскости главного перпендикуляра образует вертикальную линию, или **главный перпендикуляр.** Последний, пересекаясь с линией горизонта, образует точку (P), которая называется **главной точкой схода.**

Таким образом на пересечении плоскостей (предметной, картинной и плоскости главного перпендикуляра) мы нашли важнейшие элементы, без которых нельзя построить верное реалистическое изображение: линию горизонта, главный перпендикуляр, главную точку схода и основание картины.

На схеме натура показана в виде двух темных вертикальных предметов одинаковой величины, но один из них ближе к рисующему, а другой дальше. Если провести от точки наблюдения линии лучей зрения к краям предметов, то эти линии, пересекаясь с картинной плоскостью, обозначат границы изображений в разном уменьшении. Ближний предмет займет больше места на картине, а дальний — меньше.

Рассмотрим это подробнее. Соединив точку наблюдения — O, с точками натуры A, B, F, C, D, E, получим лучи зрения, пересекающие картинную плоскость. Проводим проекции лучей зрения на предметной плоскости ($F — O^1$, $D — O^1$ и т. д.), а через точки пересечения их с основанием картины проведем вертикали до пересечения с лучами зрения. Таким образом, находим искомые точки A^1, B^1, C^1, E^1 и т. д., соединив которые на картинной плоскости, получаем изображение фигур такими, какими они воспринимаются глазом, т. е. с учетом изменений перспективного характера. Здесь фигура A^1, B^1, F^1 изображена меньшей величины, чем фигура C^1, D^1, E^1, хотя в натуре они одинаковы. Это происходит потому, что фигура ABF расположена дальше от точки наблюдения и от картинной плоскости, чем фигура CDE.

Если из точки O провести линии лучей зрения через точки M и M^1, лежащие на линии горизонта, до пересечения их с натурой, — получим точки M^2 и M^3, которые, следовательно, будут лежать в плоскости горизонта.

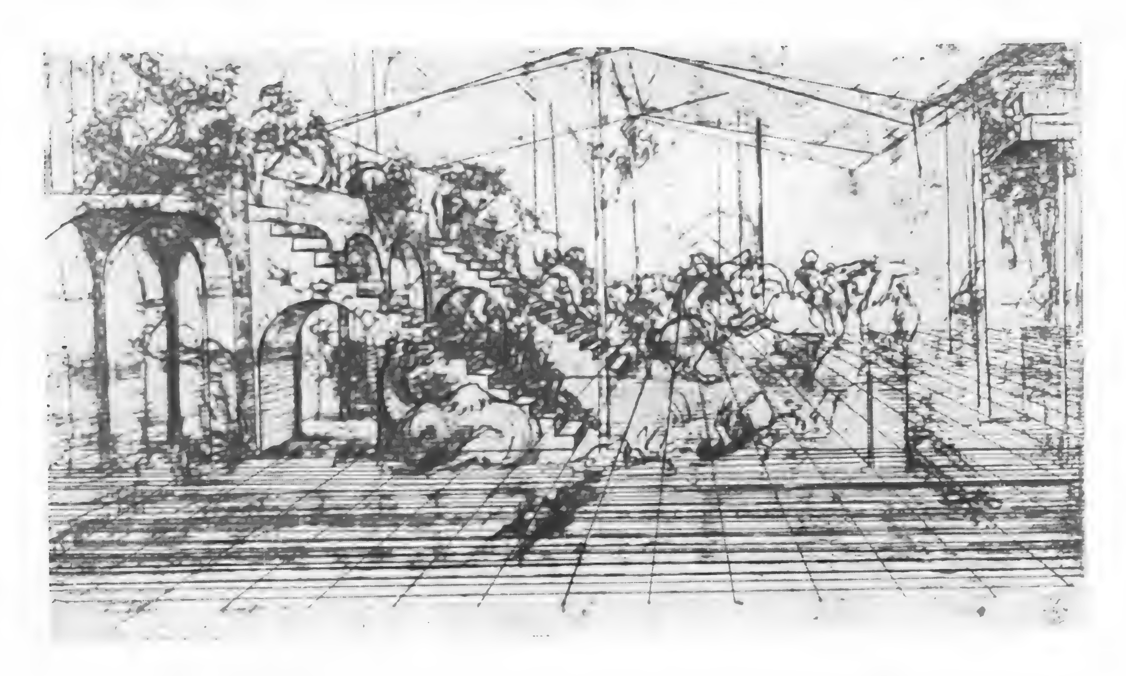
Другими словами, высота точек M^2 и M^3 над предметной плоскостью будет равна расстоянию $O — O^1$.

Последнее положение очень важно, так как каждый раз, приступая к рисунку, надо сначала определить, с какого уровня рисовать, т. е. на

какой высоте по отношению к глазу поставить натуру или, наоборот, на каком уровне встать самому, если натурой является пейзаж или интерьер.

При этом следует сопоставить уровень глаз с натурой и найти на ней точки, которые будут лежать на той же высоте, т. е. в плоскости горизонта. Такими точками на рис. 17 и являются M^2 и M^3. Видя их, рисующий может постоянно чувствовать уровень горизонта.

Нетрудно определять уровень горизонта, когда натура подобна изображенной на рис. 18. Здесь можно довольно точно чувствовать



18. Леонардо да Винчи. Перспективное построение картины

горизонт в глубине пространства. На рис. 19, хотя пространство закрытое, все же можно ориентироваться. Ясно, что рисующий сидел, и уровень его глаз (точка наблюдения) совпадала с уровнем глаз сидящих персонажей.

Рассмотрим еще несколько правил линейной перспективы:

1. Параллельные линии натуры, если они идут под углом к картинной плоскости, например рельсы, уходящие в глубину, кажутся глазу сходящимися в одной точке. Их и следует рисовать направленными в эту точку. Если они параллельны картинной плоскости, то останутся параллельными между собой и на рисунке. Поэтому вертикальные линии, например, всегда изображаются вертикальными. Исключением может быть случай, когда картинная плоскость мыслится наклонной: тогда вертикали будут сходиться.

2. Если линии параллельны плоскости горизонта или предметной плоскости, т. е. горизонтальны, то точка их схода лежит на линии горизонта. Если они наклонны, — точка схода лежит выше или ниже горизонта.

3. Прямые линии, перпендикулярные картинной плоскости, на рисунке будут сходиться в центральной точке схода.



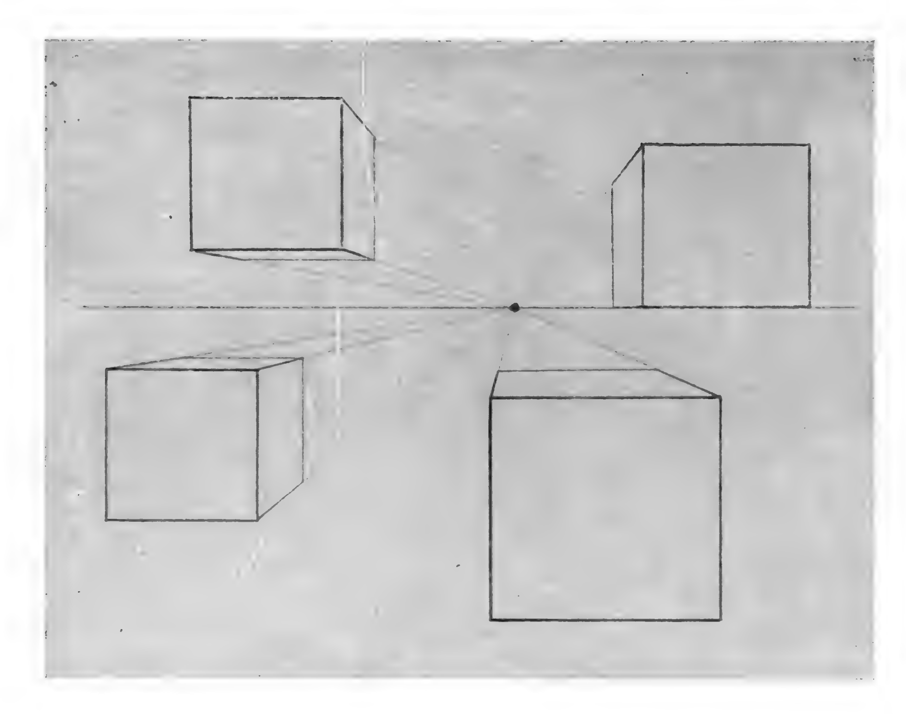
19. И. Е. Репин. А. М. Горький читает пьесу «Дети солнца»

На рис. 20 изображены кубы, стоящие на разной высоте, во фронтальном положении. Здесь параллельны картинной плоскости все вертикальные ребра и половина горизонтальных. Остальные горизонтальные ребра перпендикулярны картинной плоскости и направляются в центральную точку схода.

На рис. 21 показаны кубы, стоящие под случайным углом к картинной плоскости. Куб *а* поставлен к ней под углом 45°, поэтому разворот плоскостей в стороны у него одинаков, а точки схода, левая и правая равно удалены от точки *P* (это расстояние условно принимается равным расстоянию от точки наблюдения до точки *P*). Ближнее и дальнее ребра куба находятся на одной вертикали.

Кубы *д* и *г* стоят на горизонтальной плоскости под случайным углом к картинной плоскости. Следовательно, здесь имеется группа вертикальных ребер и две группы параллельных между собой горизонтальных ребер, имеющих точки схода на горизонте, причем левая точка схода расположена близко, а правая — далеко за пределами картины.

Куб *в* имеет положение, при котором четыре ребра горизонтальны, и одно из них лежит в плоскости горизонта. Следовательно, эти ребра



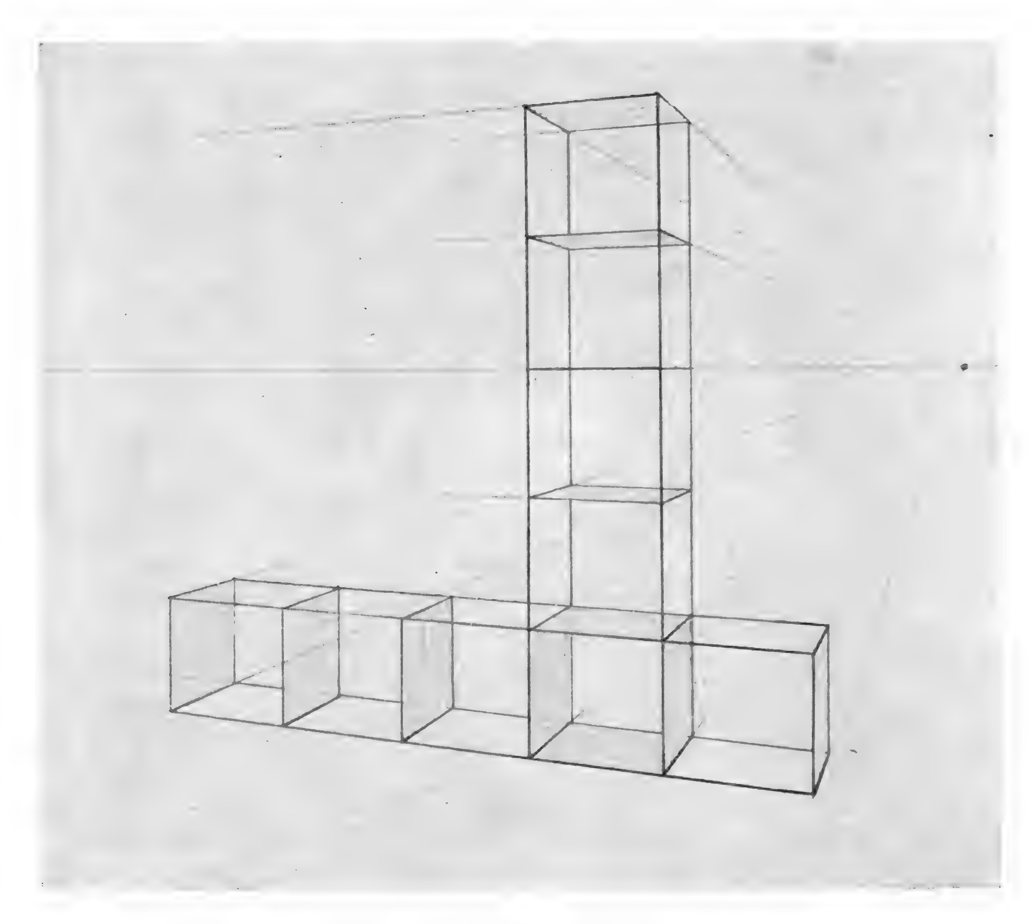
20. Перспектива куба

21. Перспектива куба

будут иметь точку схода на горизонте, в данном случае справа за пределами картины. Остальные ребра наклонны; часть их направляется в точку схода, лежащую ниже горизонта, часть в точку, лежащую выше горизонта.

У куба Б все грани и ребра наклонны, следовательно, все три точки схода лежат за пределами горизонта.

Рис. 22 изображает схемы двух этажерок: стоящей и лежащей. Каждое звено этажерок имеет в основе куб. Здесь наглядно показано

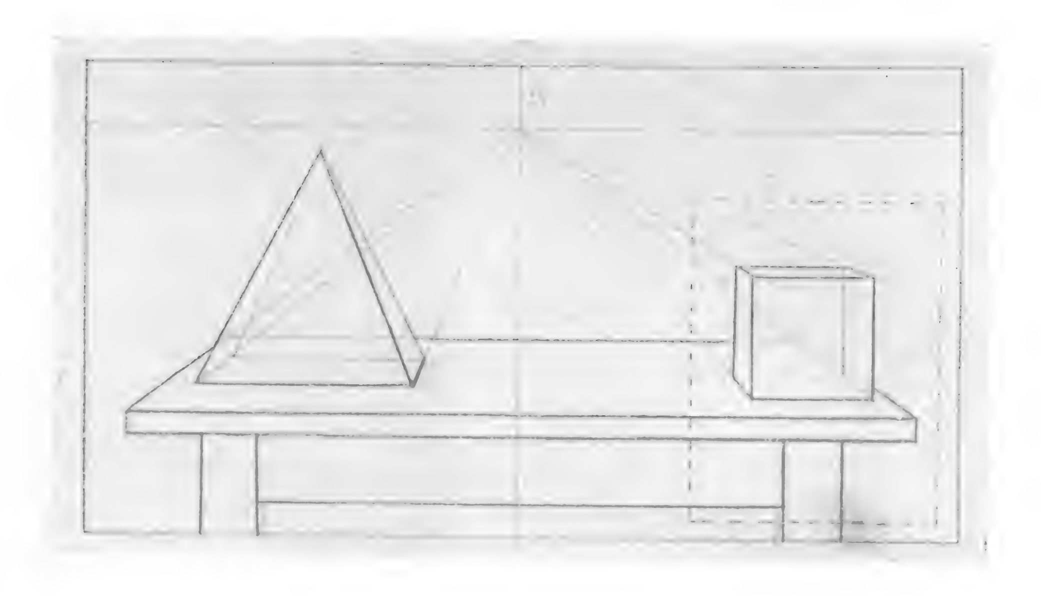


22. Перспектива этажерки

изменение очертаний кубов и ограничивающих их квадратов при удалении в глубину и возвышении до горизонта и выше.

На рис. 23 изображен стол, на нем стоят куб и пирамида. Горизонт находится в верхней части картинной плоскости, главный перпендикуляр проходит через середину стола. Все три предмета поставлены фронтально, т. е. параллельно картинной плоскости, следовательно, часть горизонтальных линий проводится параллельно горизонту, а часть направляется в центральную точку схода.

Если из той же точки наблюдения рисовать не весь стол, а только место, отмеченное на рисунке пунктиром, необходимо перенести направление взгляда или главного луча зрения вправо. Вместе с этим смещается и картинная плоскость, по отношению к которой предметы будут

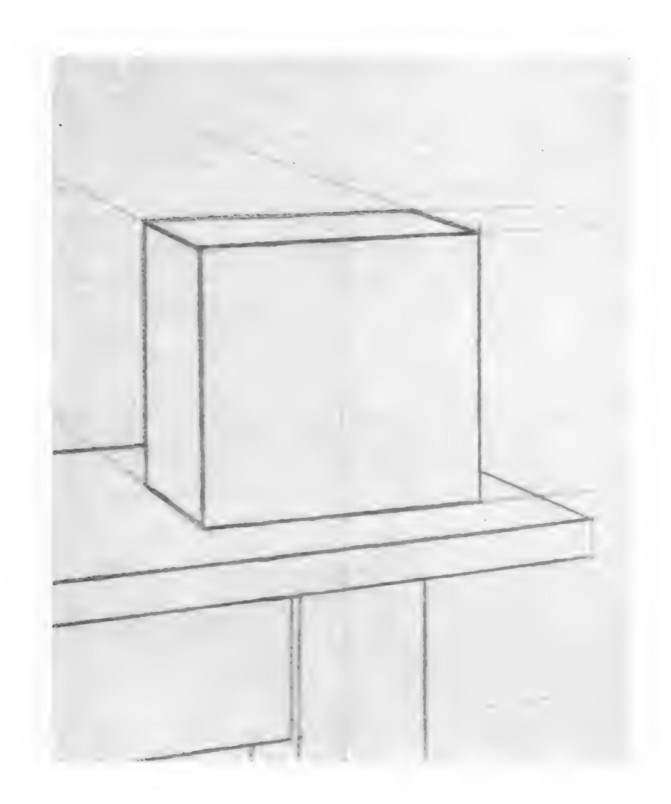


23. Куб и пирамида на горизонтальной плоскости

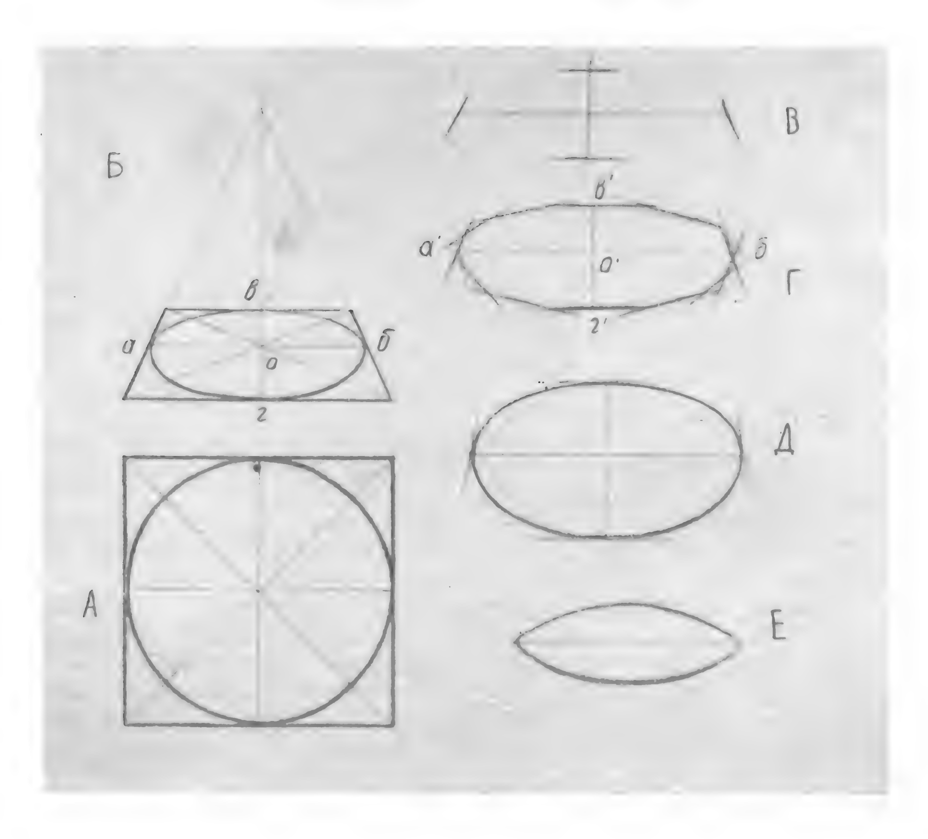
стоять теперь уже под случайным углом (рис. 24). Здесь все горизонтальные линии поднимаются к горизонту, в точки схода, лежащие за пределами картины влево и вправо. Горизонт предполагается выше верхнего края картины.

Рисуя тела вращения, важно знать, какие перспективные изменения наблюдаются у окружности при разных ее положениях в пространстве. Рис. 25, *А* изображает квадрат с вписанной в него окружностью во фронтальном положении. Выше изображен квадрат учетом перспективных сокращений, для чего найдена точка схода *Р* (рис. 25, *Б*). В нее направлены боковые ребра и отмечено сокращение формы в глубину (расстояние *в*—*г*). Проведя диагонали, находим центр квадрата, который будет и центром круга. Мы видим, что центр передвинулся от точки *г* ближе к точке *в*, т. е. ближняя половина квадрата стала несколько больше дальней. Следовательно, и ближняя половина круга также будет больше дальней. Проведя через точку *О* прямую, параллельную двум сторонам квадрата, и прямую, перпендикулярную им, из точки *Р*, находим точки (*а, б, в, г*) касания окружности с квадратом и диаметры окружности: бóльший (*аб*) и мéньший (*вг*). Соединив найденные точки дугами, получим замкнутую кривую, формой напоминающую эллипс, которая и передает перспективные изменения окружности.

Практически при рисовании для построения перспективы окружности нет надобности делать описанные выше построения квадрата и пр. Обыкновенно вполне достаточно определить пропорции и направ-



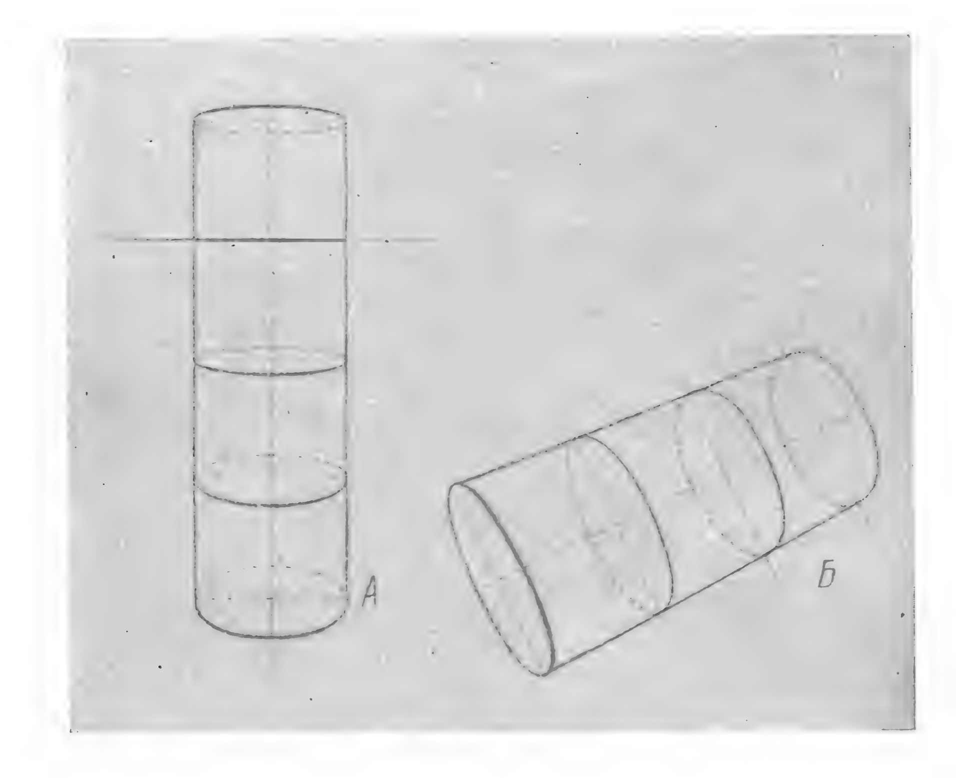
24. Часть рисунка 23, отмеченная пунктиром



25. Перспектива окружности

ление диаметров *аб* и *вг* (рис. 25, *В*). Опираясь на полученные четыре точки, уже можно строить окружность, сначала приблизительно определяя основные направления частей ее (рис. 25, *Г*), а потом объединить в плавную округлую линию (рис. 25, *Д*). Рис. 25, *Е* показывает неправильное изображение круга в перспективе. Здесь дальняя и ближняя полуокружности изображены равными, что искажает действительные очертания круга. Кроме того, левый и правый изгибы окружности слишком угловаты, а они должны быть плавно закруглены.

Художнику приходится очень часто иметь дело с различными телами вращения прямых (конус, цилиндр), ломаных и кривых линий (крынка, горшок, ваза и пр.), основанием которых является круг. Практически в большинстве случаев можно руководствоваться тем, что бóльший диаметр окружности изображается перпендикулярно оси тела вращения. На рис. 26 большие диаметры перпендикулярны осям

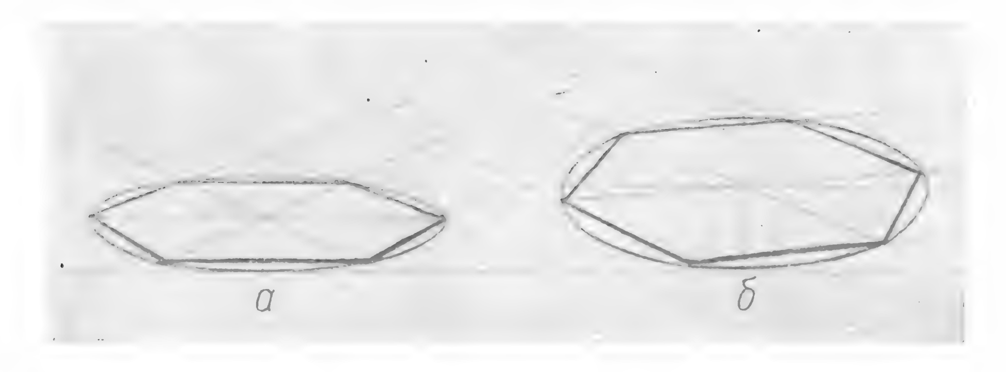


26. Перспектива тел вращения

цилиндра *А*, стоящего вертикально, и цилиндра *Б*, находящегося под углом к картинной плоскости. Цилиндры изображены для наглядности как бы разрезанными на равные части. Цилиндр *А* стоит вертикально, следовательно, боковые стороны и ось его вертикальны. Круги все удлинены по горизонтали и сжаты в направлении оси цилиндра. Один круг совпадает с горизонтом, он виден как прямая линия. По мере удаления от горизонта круги становятся шире, как это было с полками этажерок (см. рис. 22).

Цилиндр *Б* наклонен и направляется в глубину. Его ось и боковые границы направляются в общую точку схода. Следовательно, ближняя часть цилиндра шире, а дальняя уже. Все круги удлинены в поперечном направлении к оси цилиндра, а сжаты по направлению оси, при этом, чем ближе круг, тем он сжат сильнее, и наоборот, чем дальше — развернут шире.

Основания призм и пирамид — правильные многоугольники, они вписываются в окружность. Параллельные ребра и вспомогательные линии имеют общую точку схода. На рис. 27, *а* шестиугольник поставлен



27. Перспектива шестиугольника

ближним ребром параллельно картинной плоскости, следовательно, боковые ребра находятся под косым углом и направляются симметрично, в две точки схода. На рис. 27, *б* все ребра находятся под случайным углом к картинной плоскости — здесь три точки схода.

Таковы основные закономерности перспективы, которые должен твердо усвоить начинающий обучаться рисунку.

СВЕТОТЕНЬ И ТОН

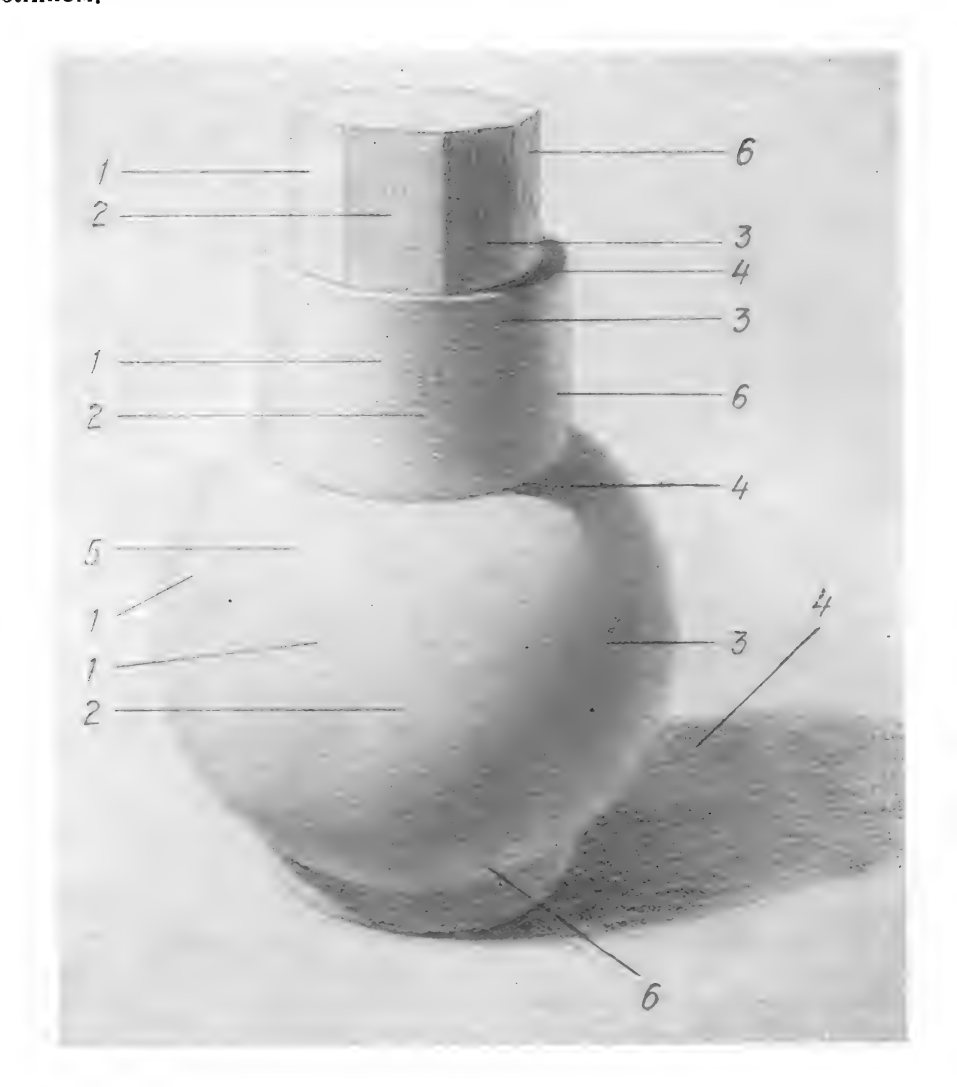
Выше было сказано, что непременным условием реалистического рисунка является правильное перспективное, т. е. глубинное построение формы изображаемых тел. Для наиболее полного представления о всем многообразии рельефа формы обучающемуся необходимо видеть и понимать закономерности распределения света и тени на поверхности формы и уметь ими пользоваться.

Степень освещенности поверхности тела, или светосила, прямо пропорциональна силе источника света и обратно пропорциональна квадрату расстояния между источником света и освещенным телом. Следовательно, если расстояние это невелико, то изменение его величины будет очень заметно: так, если расстояние будет удвоено, то светосила ослабеет в четыре раза.

Кроме того, степень освещенности поверхности тем больше, чем прямее угол падения лучей, и тем меньше, чем этот угол острее (так называемые «косые лучи»).

На поверхность объемных предметов лучи от источника света падают под разными углами и, следовательно, освещают ее с разной силой. Кроме того, на часть поверхности, противоположную источнику

света, они совсем не попадают, и эта неосвещенная часть поверхности будет находиться в так называемой **собственной** тени. Часть освещенной поверхности, в которой отражается источник света, называется **бликом.**



28. Распределение света на объемном предмете:
1 — свет; *2* — полутень; *3* — собственная тень; *4* — падающая *5* — блик; *6* — рефлекс

Часть поверхности, слабо освещенная, так как лучи света падают на нее косо, находится **в полутени.**

Часть поверхности предмета, обращенная в сторону источника света, но затемненная телом, преграждающим световые лучи, находится **в падающей** тени.

Собственная тень предмета, как правило, слабо освещена лучами света, отраженного от окружающих предметов, и поэтому обычно

бывает светлее падающей тени. Такое усветление тени отраженным светом называется **световым рефлексом.**

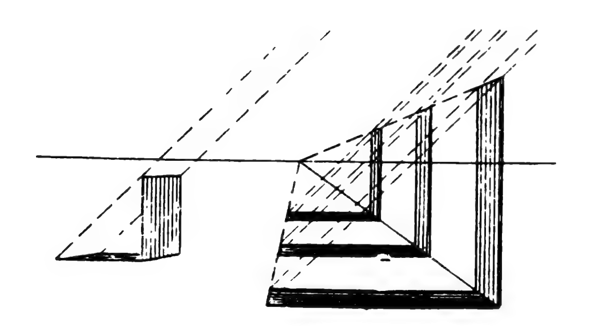
На степень освещенности отдельных мест натуры, особенно на силу бликов и рефлексов, очень влияет характер поверхности тела: так, от полированной, зеркальной поверхности свет отражается ярче, от матовой — бледнее.

На округлых поверхностях градация света и тени постепенна, переходы не имеют четких границ; на граненых поверхностях переходы резки и определяются ребрами плоскостей.

Свет различают **концентрированный** и **рассеянный.** Концентрированные лучи идут от небольших источников света (лампа, свеча и пр.), условно принимаемых за светящуюся точку, от которой лучи расходятся радиально в разные стороны; эти лучи называются *центральными.*

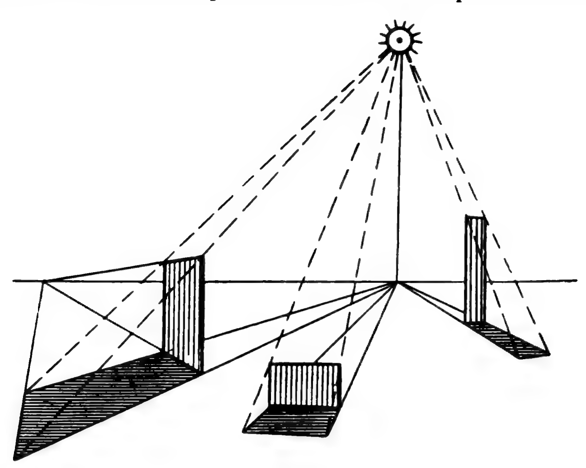
Рассеянные лучи наблюдаются в тех случаях, когда источников света несколько или один, но занимающий большую площадь, например, небо в серый день, большое окно, много ламп, освещающих натуру с разных сторон. Такое освещение не дает четких границ между световой и теневой частями, ослабляет их контрасты и не способствует выявлению объемной формы предметов. Однако самые большие источники света в природе — солнце и луна — находятся от нас настолько далеко, что дают не рассеянный, а концентрированный свет, идущий как бы из одной точки, и лучи их мы условно принимаем за параллельные.

На рис. 29 показано построение падающих теней на горизонтальную плоскость при солнечном освещении; когда лучи солнца параллельны картинной плоскости. Вертикальные линии здесь дают горизонтальные тени, а длину их определяет угол падения лучей. Рис. 30 изображает предметы, стоящие между солнцем и рисующим. На горизонте найдена точка под источником света, отложена вверх высота солнца над горизонтом, из этих найденных точек проведены касательные к предметам, и таким образом получены очертания падающих теней. Вертикали дают горизонтальные падающие тени, параллельные между собой; точка схода их лежит под солнцем на горизонте. Если рисующий сидит спиной к солнцу, расстояние между солнцем и горизонтом откладывается вниз, как это показано на рис. 31.

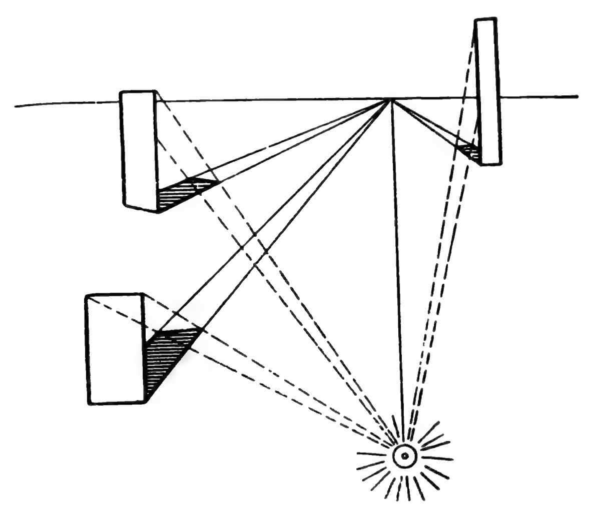


29. Тени при солнечных лучах, параллельных картинной плоскости

При концентрированных радиальных лучах (лампа, фонарь, свеча и т. д.) тени от предметов падают, расходясь в разные стороны от светящейся точки. На рис. 32 изображены геометрические тела, стоящие на горизонтальной плоскости и освещенные из одной точки сверху. Для построения теней, падающих от этих предметов, находят на предметной плоскости, или на ее продолжении, точку *А*, лежащую под лампой (проекция *С*). Затем проводят от точек *А* и *С* горизонтальные линии, касательные к краям геометрических тел, и лучи, тоже касательные к краям этих тел. Точки пересечения соединяются, как это показано на рисунке.



30. Тени от солнца, находящегося перед рисующим



31. Тени от солнца, находящегося сзади рисующего

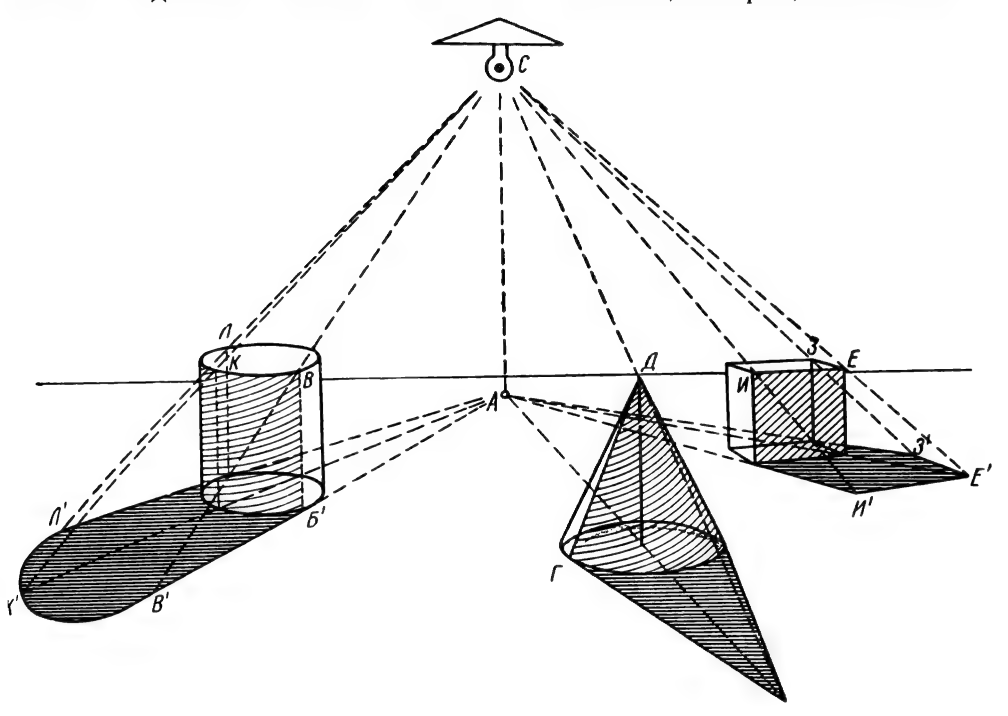
Эти же касательные линии определяют и границы **собственных** теней на предметах. Если соединить на цилиндре точки *Б* и *В*, получим границу между освещенной и теневой поверхностями. Граница тени на конусе лежит по линии, соединяющей вершину с точкой *Г*. Естественно, что границами теней у куба являются ребра квадратов.

Воздух не совсем прозрачен, и большой слой его заметно рассеивает лучи. Ближние предметы мы видим ясно, а находящиеся дальше — менее четко; вдали предметы кажутся подернутыми «дымкой», края их формы «тают» в воздушной среде. Следовательно, по мере удаления от зрителя предметы как бы бледнеют, разница между освещенной и затемненной частями натуры (контрастность) ослабевает.

По этой причине мы очень ясно, подробно и объемно воспринимаем форму, находящуюся близко, и более плоско и обобщенно — ту, которая удалена от нас.

Все сказанное о свете, о тени собственной и падающей, о полутени (полутоне), рефлексе, блике разбиралось нами без учета физических

свойств натуры, ее способности отражать или поглощать световые лучи. Если мы одинаково осветим два предмета, близких по форме, но различных по материалу и окраске, например глиняную крынку и керамический сосуд, облитый темной глазурью, — разница их световой характеристики очевидна. На матовой крынке четко различимы освещенная часть поверхности, полутон и затененная часть. На глазурованном сосуде разница между освещенным и затененным участками не велика, зато ярко блестят блики и рефлексы. Первый предмет мы воспринимаем как светлый, второй как темный. Здесь мы подходим к понятию «тона». Под **тоном** обычно понимается светосила, которая, в свою оче-



32. Построение теней при центральных лучах

редь, зависит от характера поверхности предмета, его окраски, способности отражать световые лучи, от их силы и угла падения.

В натуре всегда можно найти самое темное место и самое светлое. Разница между ними огромна. На предметах бывают такие яркие блики, что на них трудно смотреть. А средства, которыми располагает художник, ограничены — светлее белой бумаги у рисовальщика или белил у живописца ничего нет; самый темный тон, которого может достичь художник, — густая тушевка карандашом, углем и т. п. Следовательно, в рисунке диапазон между светлым и темным неизмеримо меньше, чем в природе, и достичь абсолютной силы или иллюзии в передаче света и тени невозможно да и не нужно. Никакое подчернение теней, или подкрашивание бликов мелом, белилами, как пытаются иногда делать учащиеся, не помогает, если не переданы точно тональные отношения.

Для верного их определения надо найти в натуре самое светлое и самое темное место, и решить, какой силы они должны быть в рисунке. Это зависит от задачи рисунка, т. е. от характера натуры. Если натура контрастна, тени прокладываются гуще: если натура в светлой сближенной гамме — тени прокладываются легко. Это и определяет тональный масштаб рисунка. Все остальные тени, полутени и т. п. рассматриваются как промежуточные и прокладываются в тех же отношениях друг к другу, что и в натуре. Но так как всю массу оттенков натуры передать невозможно, приходится многие из них отбрасывать и передавать лишь самые главные.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

РИСОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ И НАТЮРМОРТА

Обучение рисунку начинается с рисования простых геометрических тел — куба, призмы, конуса, шара и т. д. Эти тела наиболее ясны по конструкции и могут рассматриваться как основа всего многообразия форм окружающего нас мира. Рисование геометрических тел особенно полезно потому, что на них лучше всего раскрываются и усваиваются законы перспективы. Кроме того, рисуя куб, цилиндр и т. д., учащийся начинает овладевать объемно-пространственным мышлением, приучается анализировать конструкцию, внутреннее строение формы. Для этого необходимо перед рисованием осмотреть натуру с разных сторон, стараясь понять ее строение. Недостаточно нарисовать предмет так, чтобы изображение передавало только внешний вид натуры. Рисунок прежде всего должен рассказывать зрителю о конструктивной сущности предмета.

Куб наиболее простой и ясный предмет и все же, рисуя его, надо отдавать себе отчет в том, что это замкнутый объем, форма которого ограничена шестью равными поверхностями, что поверхности эти — квадраты, что каждый квадрат поставлен по отношению к соседним под прямым углом. Надо помнить и о том, что противостоящие квадраты параллельны друг другу. Обо всем этом нужно заботиться одновременно. Если же о перечисленных свойствах куба не думать, а ограничиться срисовыванием его внешнего вида, такой рисунок будет искажать строение предмета.

Существует мнение, что достаточно хорошо протушевать рисунок, т. е. нанести тени, полутени и т. д., и он приобретет объемность, рельефность. Это не совсем верно. Светотень помогает выявлению рельефа формы, но одной ее недостаточно. Нужно, чтобы рисующий чувствовал объем натуры, тогда он сможет передать его выразительно и без светотени, в линейном рисунке.

В изобразительном искусстве линия — не условное понятие. Она воспринимается материально, имеет протяженность в изображаемом пространстве, подчиняется законам перспективы, т. е. изменяется с удалением в глубину. Она разнообразна по толщине, тону; может быть то упругой, то мягкой, то постепенно ослабляясь, таять, то, наоборот, крепнуть и т. д.

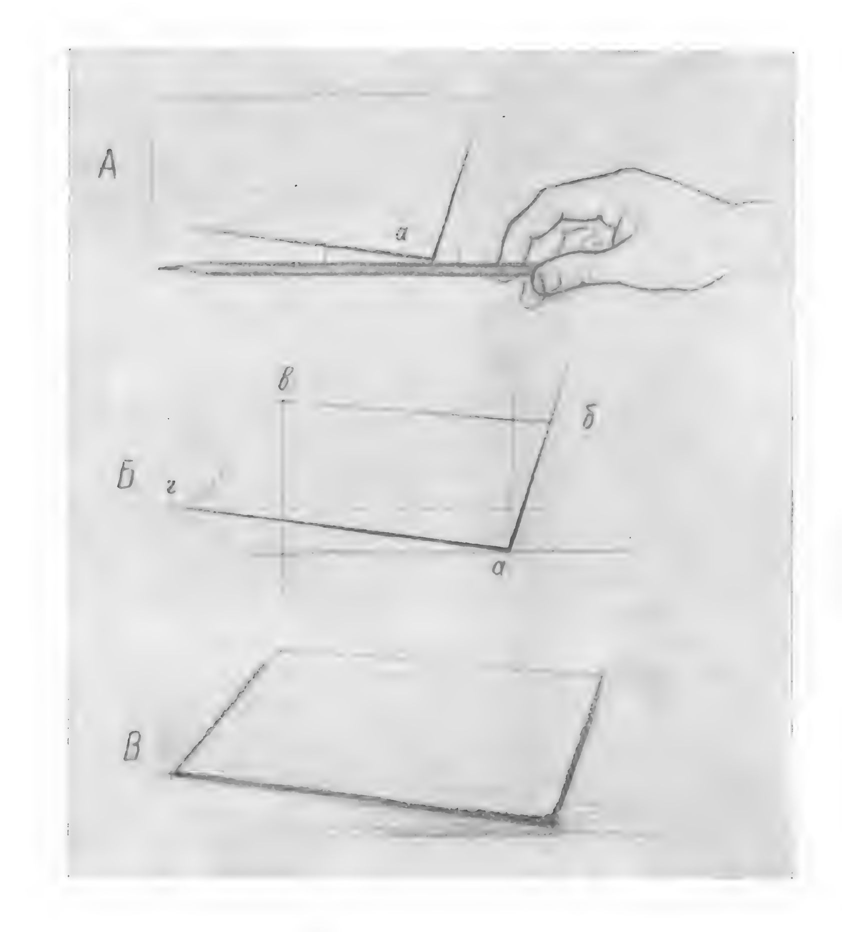
Итак поверхность куба ограничена квадратами, поэтому прежде чем приступить к рисованию куба, нужно сделать с натуры несколько рисунков квадрата.

На стол, стоящий фронтально к глазу, положите квадратный кусок картона и зарисуйте его. Затем поверните картон и сделайте зарисовку его в новом положении, поставьте квадрат наклонно, затем верти-

кально и нарисуйте его. Передний план в рисунке будет определяться горизонтальной линией ближнего края стола (рис. 35).

Разберем построение рисунка квадрата или прямоугольника и проследим ход процесса рисования (рис. 33).

Положите на стол обыкновенную школьную тетрадь и сядьте на расстоянии 1,5 метра от нее. Толщина тетради очень незначительна, и



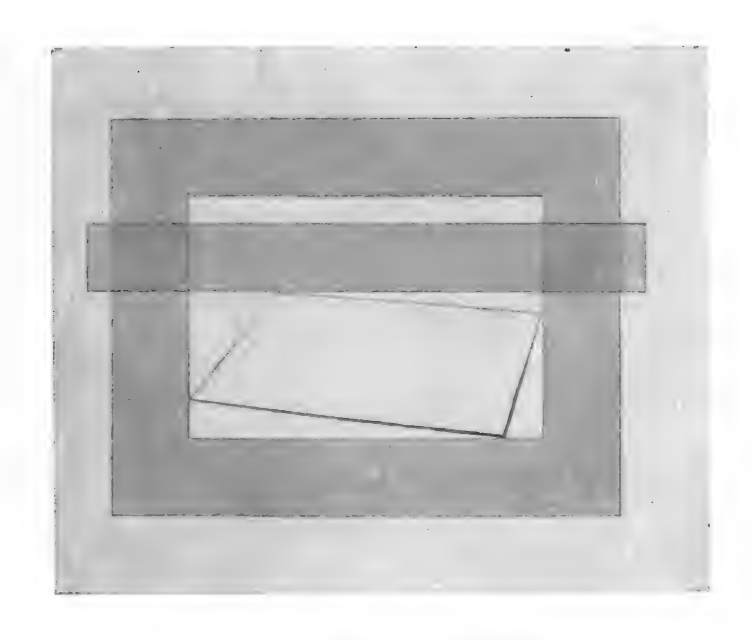
33. Рисование тетради

мы можем рассматривать этот предмет как плоскость. В положении тетради на рис. 33 у нее нет сторон, параллельных картинной плоскости; стороны тетради направляются косо в глубину, и вершины углов лежат на разных расстояниях от глаза. Найдем ближайшую точку натуры *а* (см. рис. 33) и попробуем определить угол наклона ближнего края тетради по отношению к горизонтали или вертикали.

У художника всегда должно быть верное чувство горизонтали и вертикали. Учащемуся необходимо развивать у себя это чувство. Степень наклонов различных форм надо определять «на глаз», не прибе-

гая к предварительному механическому измерению и высчитыванию. После того как вы почувствовали угол наклона плоскости и наклона линии, полезно на первых порах проверить правильность этого определения, для чего подводят к вершине угла натуры карандаш, держа его или строго вертикально, или горизонтально в вытянутой руке (рис. 33, *А*).

Вначале можно пользоваться прямоугольной рамочкой из черной бумаги, через которую яснее видны наклоны линий натуры (рис. 34) или отвесом, держа в руке небольшую нитку с грузиком. Контролируя и подправляя таким образом предварительные заключения своего глаза, постоянно тренируя его, вы постепенно разовьете в себе верное



34. Рамка для визирования

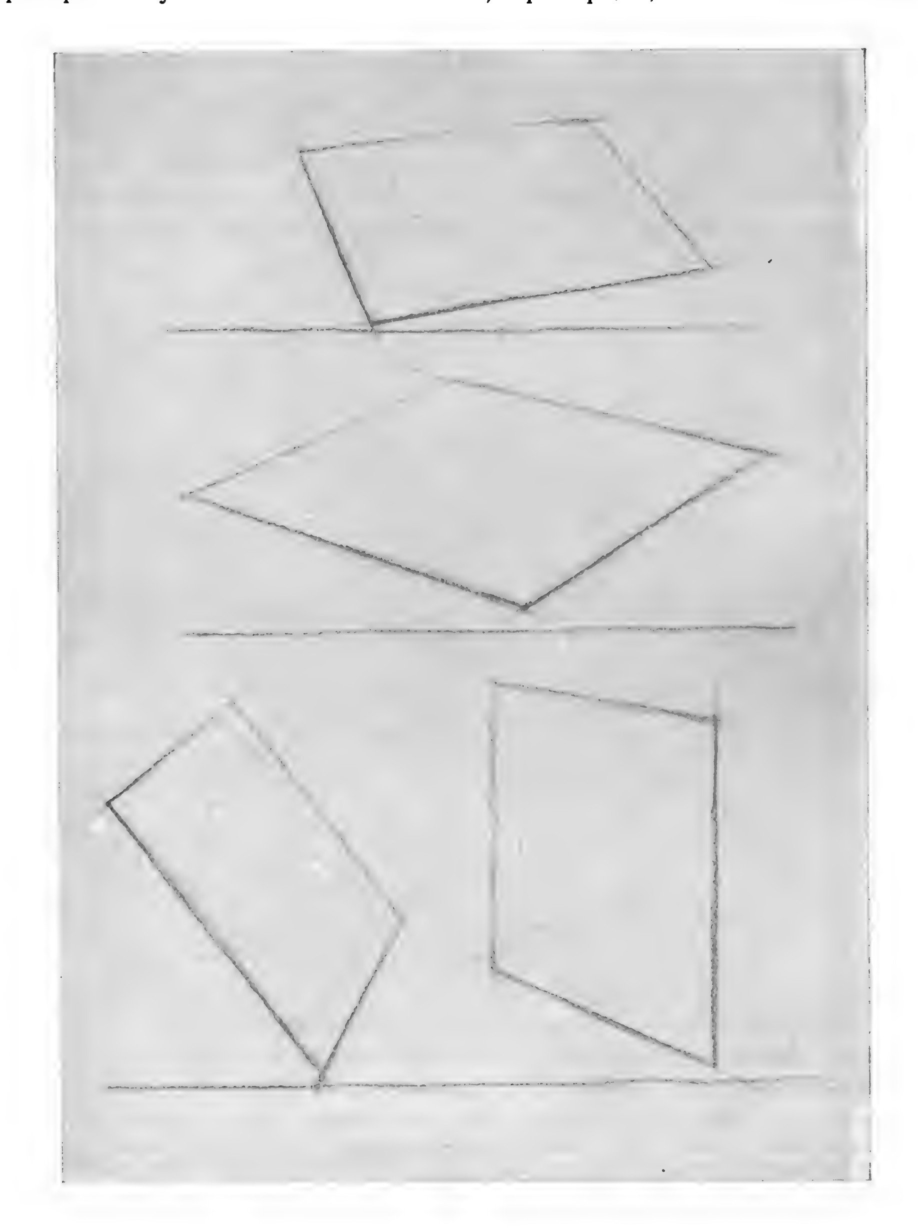
чувство наклона плоскостей и линии в пространстве, и необходимость в вспомогательных средствах постепенно отпадет.

В середине листа наметим границы рисунка так, чтобы размер тетради был немного меньше натурального. Затем наметим вершины углов и угол подъема ближних сторон *аг* и *аб* (рис. 33, *б*). Уточним место вершин других углов. Отметив точку *г*, постараемся уточнить и другие точки *б* и *в*, охватывая взглядом одновременно каждые три точки, глядя то на *агб*, то на *гав* и т. д.

Научиться смотреть одновременно сразу на три точки крайне необходимо, — это помогает уяснить соотношение их как в пространстве, так и на плоскости листа.

Проводя линии краев тетради, надо не просто соединять две точки. Линия должна быть не плоской, а пространственной. Для этого надо стараться представить себе на бумаге глубину пространства, и

из ближнего угла направлять линию не только в сторону, а одновременно и в глубину, преодолевая, как бы «прорывая» плоскость бумаги. Проверив и уточнив наклоны линий, пропорции, т. е. относительные



35. Зарисовки квадрата

величины ширины и длины формы, мы получим верное изображение прямоугольника в пространстве.

Сделайте несколько зарисовок тетради или квадратного куска картона, по-разному поворачивая их и меняя уровень горизонта.

РИСОВАНИЕ КУБА

После этих упражнений можно перейти к рисованию прямолинейных геометрических тел: куба, параллелепипеда, пирамиды, призмы. Сначала полезно поупражняться в рисовании проволочных каркасов куба, призмы, пирамиды, а затем рисовать с гипсовых или картонных фигур. Последние должны быть окрашены в белый цвет или оклеены белой бумагой. Куб ставится на горизонтальную плоскость сначала несколько ниже горизонта, так, чтобы были видны три его стороны. Для следующего рисунка куб повертывается так, чтобы поверхности получили новые перспективные сокращения, а для третьего рисунка меняется уровень плоскости, на которой стоит натура. Потом рисуют куб, поставленный так, чтобы часть его ребер была в наклонном положении, для чего под одну из сторон надо что-нибудь подложить.

Для каждой такой постановки освещение лучше менять, перемещая источник света по отношению к натуре так, чтобы свет и тень хорошо выявляли форму.

Куб — ярко выраженная объемная форма. Рисуя его, надо сразу строить весь объем, сопоставляя величины плоскостей и положение углов как на переднем плане, так и в глубине, намечая все плоскости, в том числе и невидимые. Строя куб, обращайте внимание на распределение света и легко прокладывайте тени. Нельзя рисовать по частям, пристраивая к одному ребру другое, потом третье и т. д., как это пытается делать большинство начинающих рисовальщиков. Это никогда не приведет к хорошим результатам: концы с концами обязательно не сойдутся, придется все подправлять и подгонять под натуру, и все равно рисунок будет неверным.

Перед тем как начать рисовать, нужно внимательно всмотреться в натуру, определяя строение данного объема, его форму, пространственное положение этой формы по отношению к выбранной точке зрения и к горизонту, пропорции сторон и т. п.

Только уточнив все это, можно приступать к рисунку.

Прежде всего надо наметить легкими штрихами положение куба в пространстве. При этом не надо бояться неточностей, которые неизбежны (рис. 36, *А*).

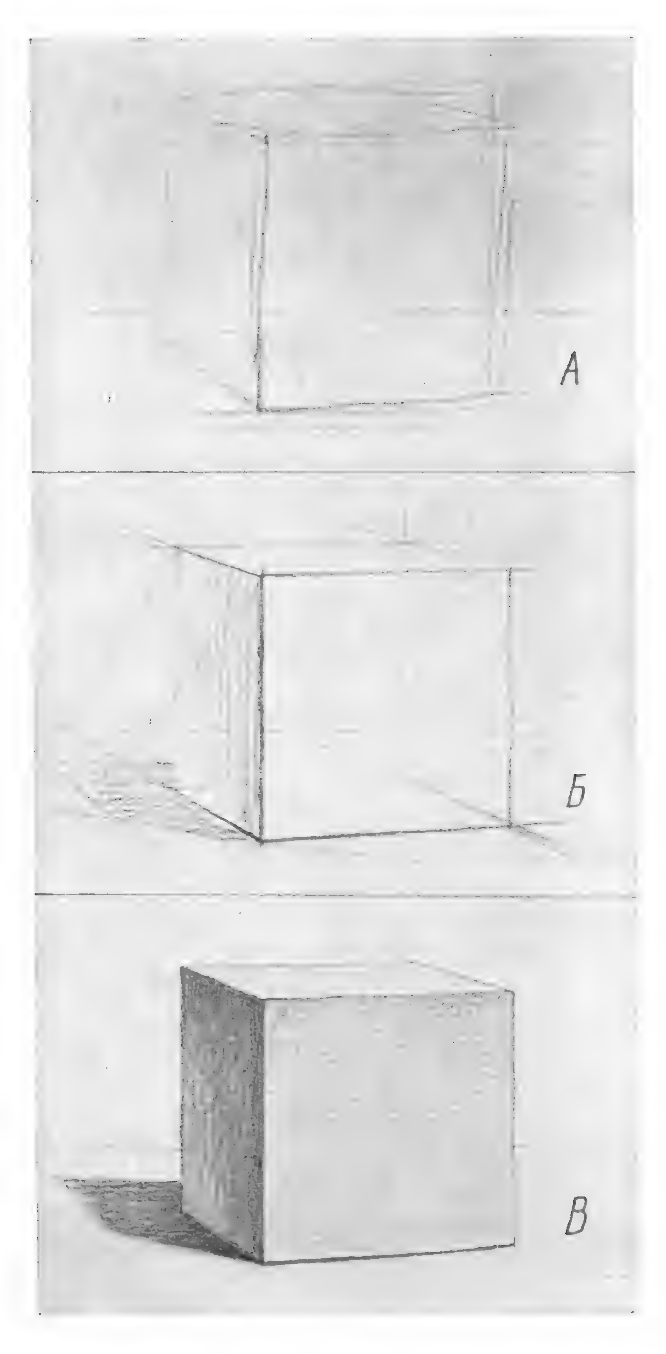
Следующий этап работы — уточнение пропорций, направления плоскостей и начало прокладки светотени.

Одновременно нужно внимательно следить за увязкой отдельных плоскостей куба. Направление каждого из ребер (границ плоскостей) намечается вместе с тремя параллельными ему ребрами. Все время подправляя линии ребер, переходя от одного к другому, надо добиваться «дружного» равномерного сближения их; в то же время не надо выпускать из поля зрения и другую группу ребер. Для большей точности построения направление ребер полезно продолжить, тогда виднее становятся ошибки (рис. 36, *Б*). Законченный рисунок показан на рис. 36, *В*.

Для усвоения описанного нарисуйте в нескольких положениях куб, трехгранную, шестигранную и восьмигранную призму и пирамиды (четырехгранную и пятигранную).

РИСОВАНИЕ ЦИЛИНДРА, КОНУСА

Перед зарисовкой цилиндра или конуса прежде всего определите положение оси вращения этих тел, т. е. вертикальна она, горизонтальна или наклонна. Наметив направление оси и приблизительно общие пропорции, начинайте более точно прорисовывать форму, уточнять овалы оснований, помня, что они удлинены в поперечном направлении по отношению к оси вращения.



36. Рисование куба

Свет и тень на кривых поверхностях распределяются более сложно по сравнению с гранеными. Сложность заключается в том, что блик, свет, полутень, собственная тень, рефлекс, падающая тень переходят друг в друга постепенно, без резких различий в тоне. На рис. 37 показаны первая стадия и законченный рисунок цилиндра, лежащего на горизонтальной плоскости. Цилиндр повернут под случайным углом к точке зрения, и его ось не параллельна картинной плоскости.

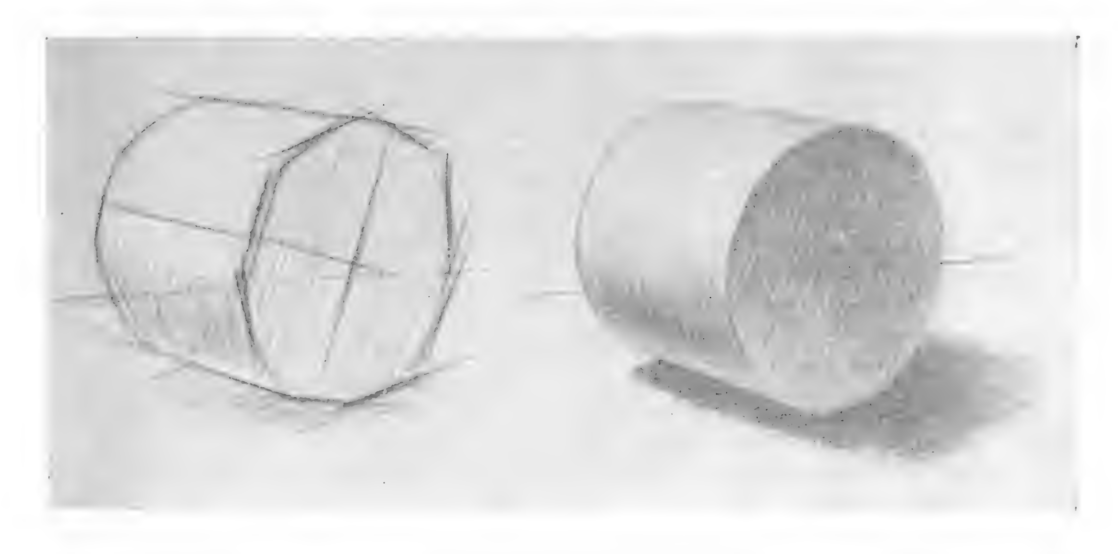
Сделайте несколько зарисовок цилиндра и конуса, по-разному поворачивая их и освещая.

НАТЮРМОРТЫ ИЗ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

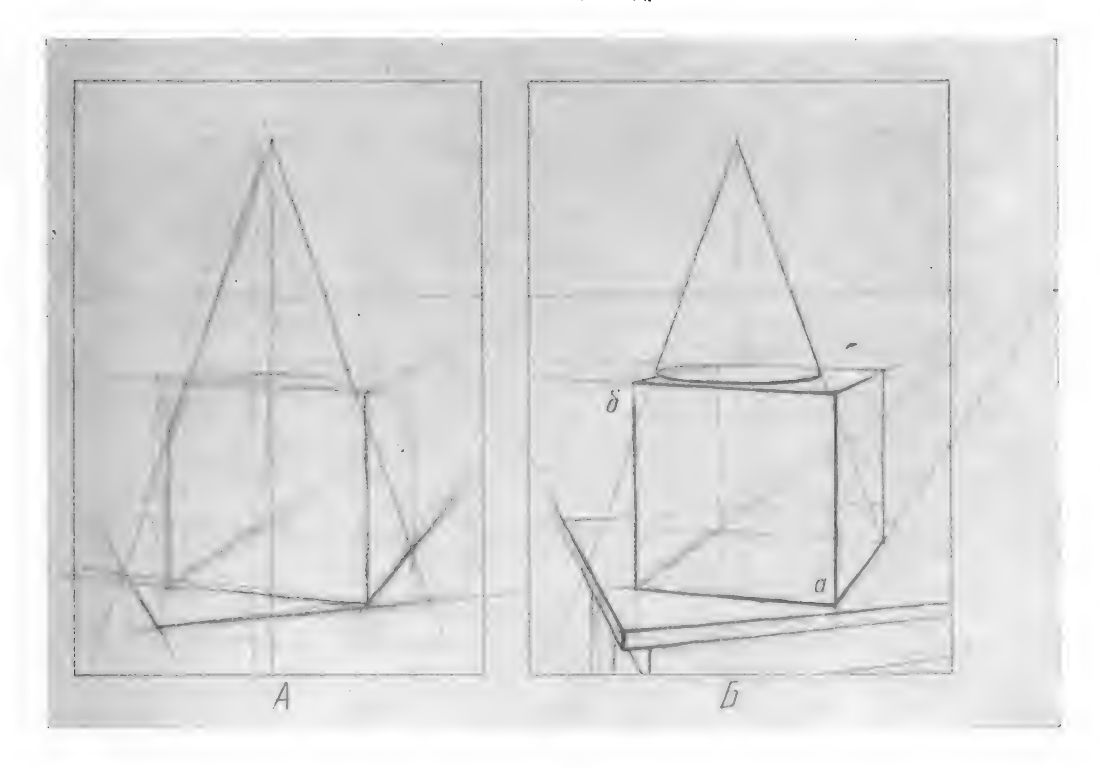
Рисование группы из нескольких предметов представляет более трудную задачу. Кроме построения и лепки

формы отдельных предметов, добавляется забота о взаимном пространственном расположении предметов, их относительных величинах, пропорциях, разной удаленности от глаза, от света и т. п.

Перед рисующим два предмета — куб и конус, поставленные на угол стола (рис. 38, *Б*). Что представляет собой объем всей этой



37. Рисование цилиндра



38. Построение группы из двух геометрических тел

группы предметов? Отмечаем, что он вытянут в высоту, а основание его занимает сравнительно небольшую площадь, равную одной из сторон куба. Теперь надо определить композиционное расположение группы на листе бумаги. Почувствовав высоту группы, отметим ее засечкой и попробуем с переднего плана (доски стола) приблизительно наметить направление поверхности, в глубину — влево с сильным сокращением, а вправо — с небольшим. Установим уровень горизонта и затем положение основания куба на крышке стола (рис. 38, *А*). При этом не надо забывать об относительной величине конуса и куба, т. е. наметить их высоту. Далее нужно добиваться в рисунке пространственных сокращений форм. Особое внимание следует уделить правильному построению квадратного основания куба, добиться, чтобы оно плотно совпало с плоскостью стола, хорошо «село» на стол. Когда это достигнуто, проще уточнять сокращения других граней куба и круга в основании конуса. Параллельные линии направляются в точки схода, которые в данном случае все лежат на плоскости горизонта.

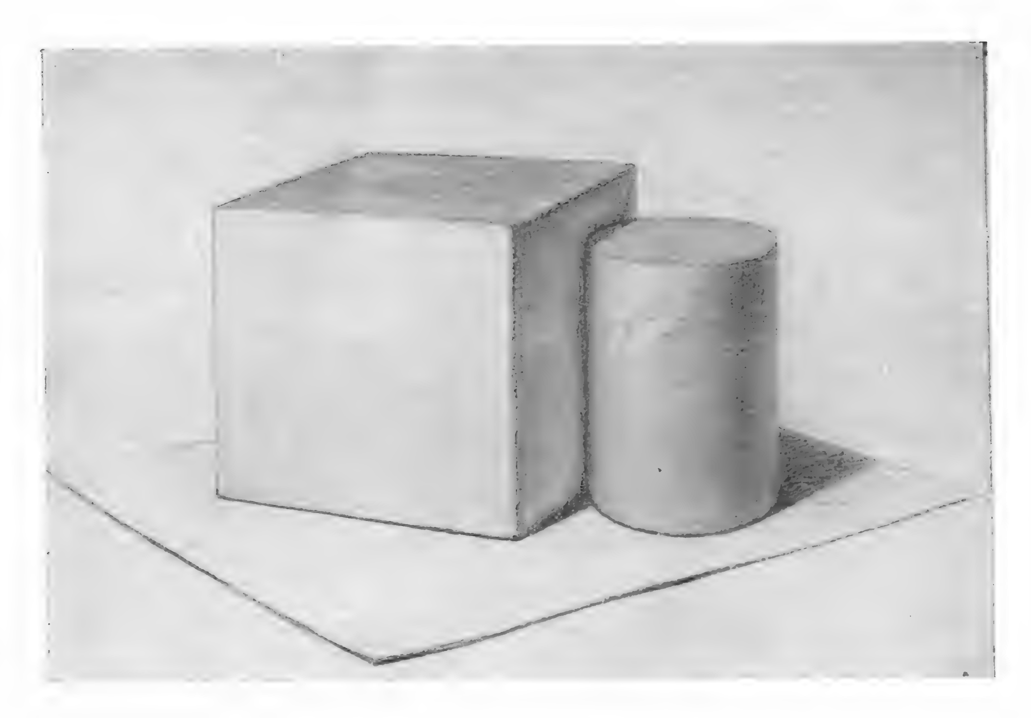
Для уточнения построения проводят ряд вспомогательных линий, часть которых показана на рис. 38, *Б*. Например, продолжив левую границу конуса, увидим, что она пройдет несколько правее угла *б* (куба); если продолжим правую границу, она направится в угол *а*. Продолженное вниз левое вертикальное ребро куба пройдет правее угла стола. Тем же способом определяем, что вершина конуса находится почти над серединой передней плоскости куба.

Подобных вспомогательных линий можно проводить много; здесь необходимо самому проявлять изобретательность, отыскивать все взаимоотношения, совпадения или несовпадения и т. п. Все это помогает проверять правильность изображения, приучает глаз одновременно воспринимать взаимосвязь частей натуры и их пропорции.

Рис. 39 выполнен с более полной характеристикой формы, с решением светотеневых задач. Построение его идет в той же последовательности, как и в предыдущем упражнении, но сопровождается прокладкой теней — сначала только основных. Но чем более уточняется построение формы, тем больше появляется полутонов, рефлексов, все тщательнее прорабатывается градация светотени. Рассматриваемый нами рисунок в тональном отношении прост. Тут куб и цилиндр, как и лежащий под ними лист бумаги, — одинаково светлой окраски. Следовательно, сила освещения поверхности в данном случае зависит почти исключительно от удаленности лампы и от угла падения лучей.

Группа из пяти геометрических тел, освещенная лампой сверху и слева, изображена в тоновом законченном рисунке 43. В группе преобладает вертикальное положение, поэтому, строя подобный рисунок, бумагу лучше повернуть вертикально. Сначала определяется и наносится уровень горизонта (здесь он несколько ниже вершины пирамиды). Одновременно наносят очертания или границы всей группы фигур (рис. 41). Приблизительно определяются места и размеры отдельных объемов.

Следующий этап (рис. 42) — уточнение пропорций, пространственного взаимоположения предметов и перспективного построения формы. Далее слегка прокладываются основные тени. При этом надо стараться чувствовать за пределами листа бумаги место лампы и мысленно проводить от нее радиально направленные лучи, строя границы падающих теней.

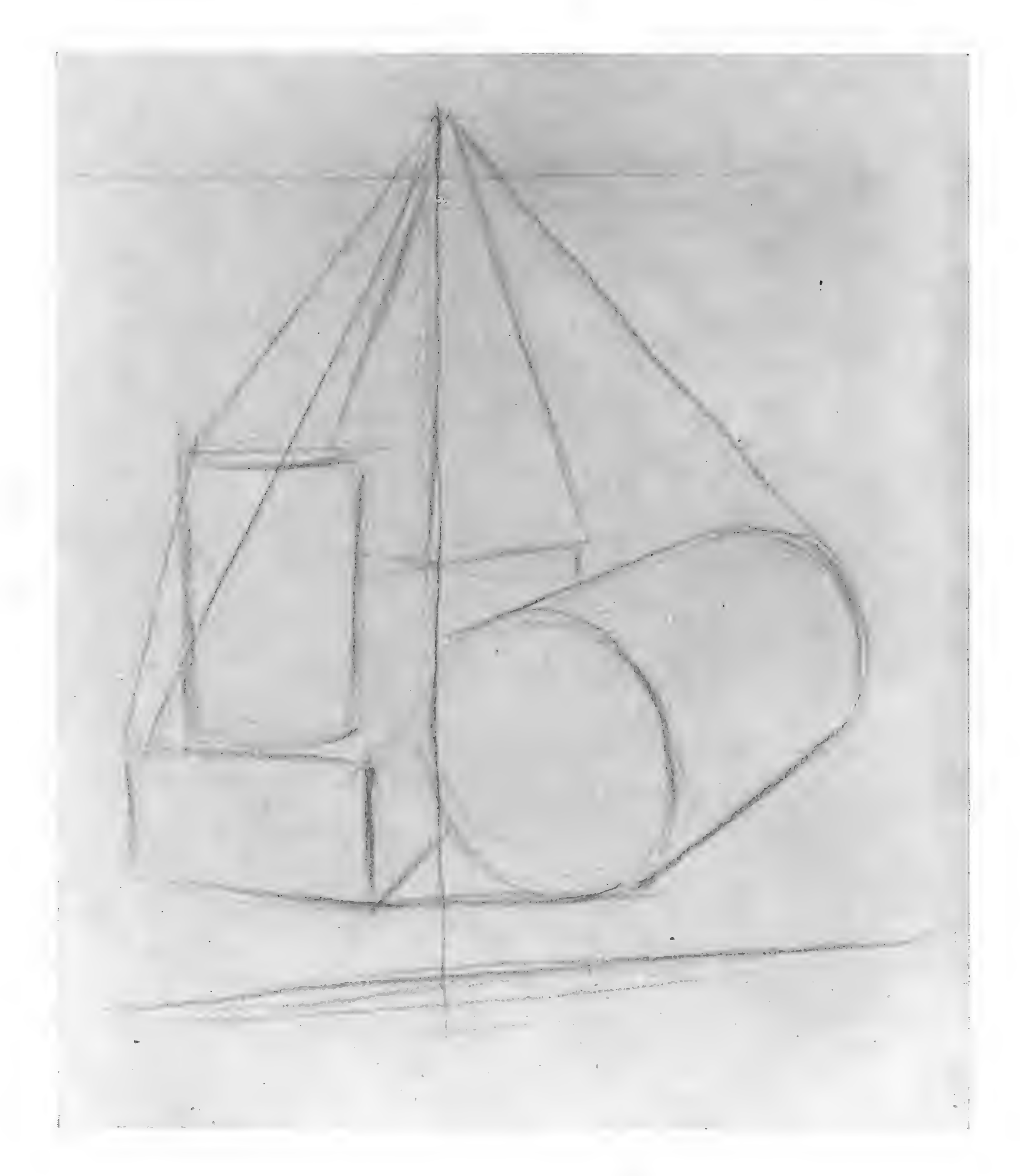


39. Куб и цилиндр

40. Натюрморт из геометрических тел

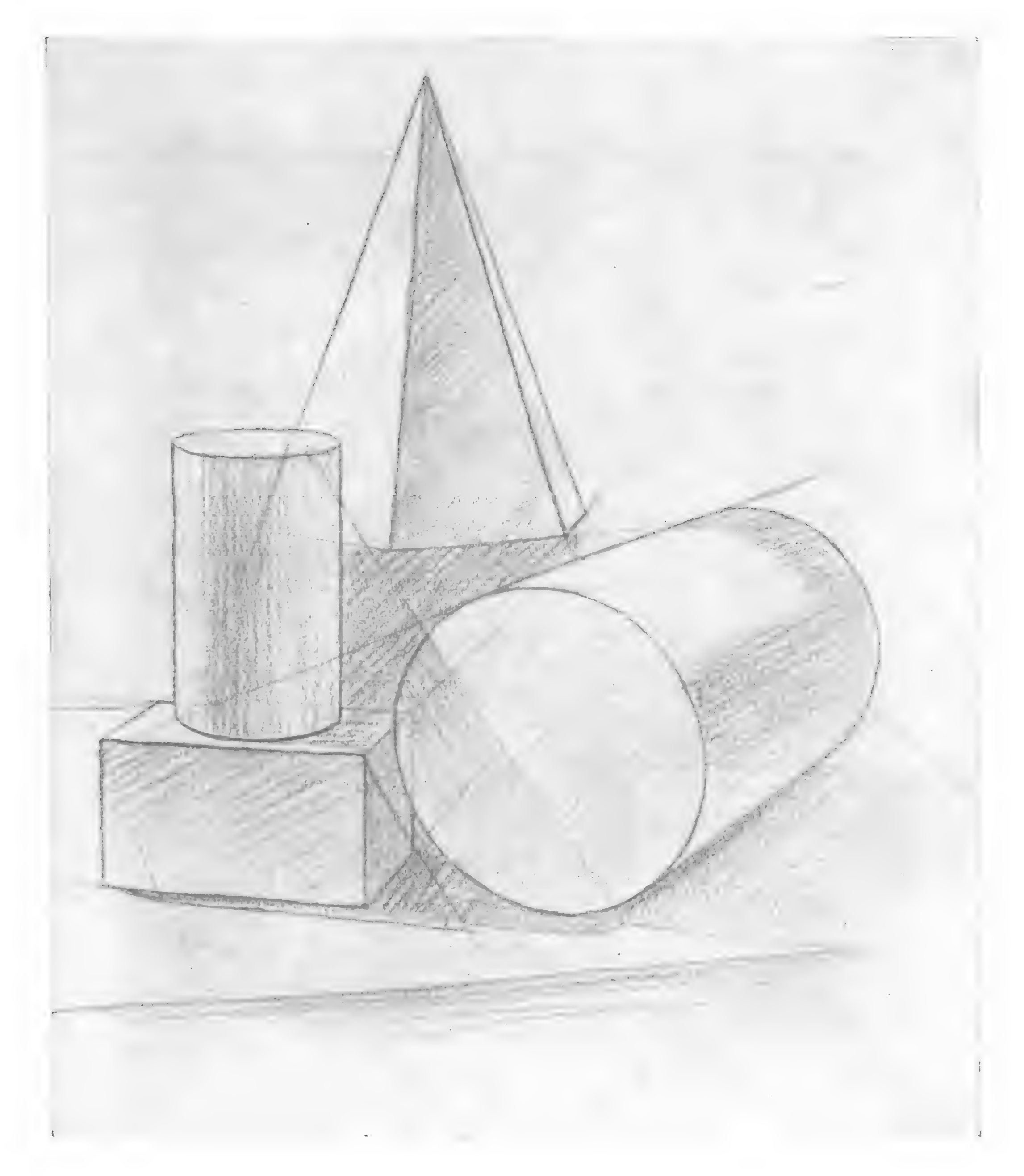
Когда построение рисунка в основном закончено, переходят к более точной детальной проработке формы каждого предмета.

Находим самое светлое и самое темное место натуры, определяем тональный масштаб. Намечаем интенсивность самого темного места,



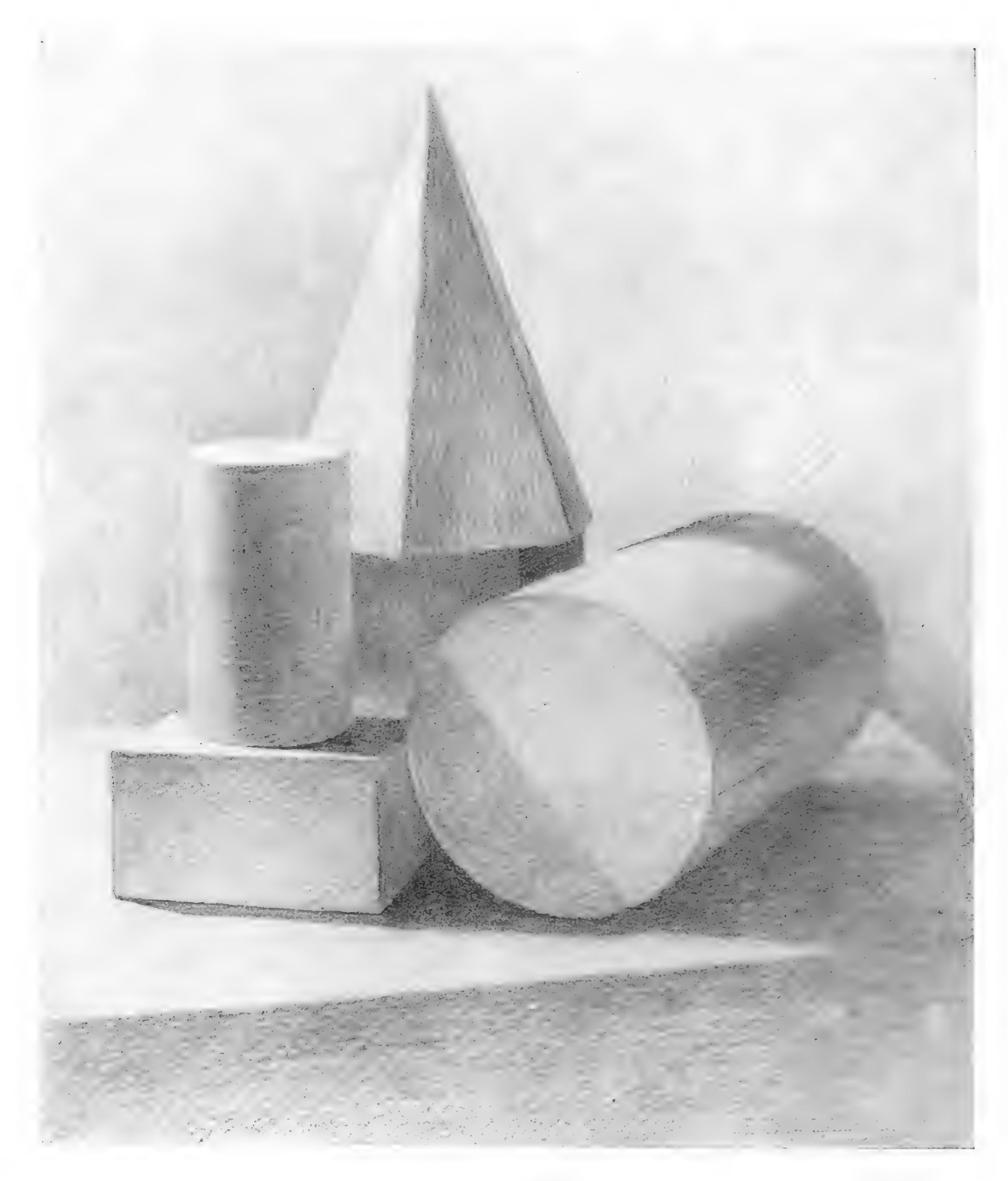
41. 1-я стадия рисования натюрморта

не используя, однако, всю силу карандаша. Далее штриховкой прокладываются тона в соответствии с их относительной силой в натуре. Идет беспрерывное сравнение каждой тени, полутона, света друг с другом. Например тень, падающая от пирамиды на цилиндр, слабее тени, падающей от четырехгранной призмы на плоскость стола, но сильнее соб-



42. 2-я стадия

ственных теней. Левая грань пирамиды освещена слабее боковой поверхности лежащего цилиндра, и тем более, верхнего основания стоящего цилиндра. Четкость границ, контрастность их разная. Левая граница стоящего цилиндра не контрастна, мягко касается фона, а верх-



43. 3-я стадия

нее основание его выступает четко. Контрастность поверхностей пирамиды разная и т. д.

Прорабатывать, лепить форму предметов лучше всего штриховкой. Направление и характер штриховки не должны быть случайными,— они должны помогать выявлению формы. Если, например, на цилиндр наносить штрихи во всевозможных случайных направлениях, строгая геометрическая поверхность превратится в рыхлую массу. Важно, чтобы штрих совпадал с поверхностью формы.

Когда форма предметов конструктивно организована в пространстве, детально «пролеплена» светом и тенью, переходят к заключительной стадии рисования, к обобщению рисунка (рис. 43). В этой стадии особенно важно смотреть цельно на всю группу и в натуре, и в рисунке, оценивая силу каждого участка света и тени по отношению ко всему остальному. Это особенно важно потому, что в процессе проработки каждой отдельной детали рисующий может невольно, увлекаясь частностями, нарушить тональную гармонию рисунка.

УПРАЖНЕНИЯ

Поставьте и нарисуйте:

1. Два куба друг на друге в разных поворотах, поставленные на столе около угла.
2. Призму на столе или на табурете и рядом — лежащий цилиндр.
3. Группу из трех разных геометрических тел. Повторите этот рисунок по памяти.
4. Натюрморт из четырех-пяти геометрических тел с шаром. Рисуйте его сначала детально с натуры, а потом обобщенно по памяти, в уменьшенном размере.
5. Натюрморт из куба, лежащей рядом шестигранной призмы и стоящего цилиндра. Рисунок линейный, по представлению.

РИСОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ СЛОЖНОЙ ФОРМЫ

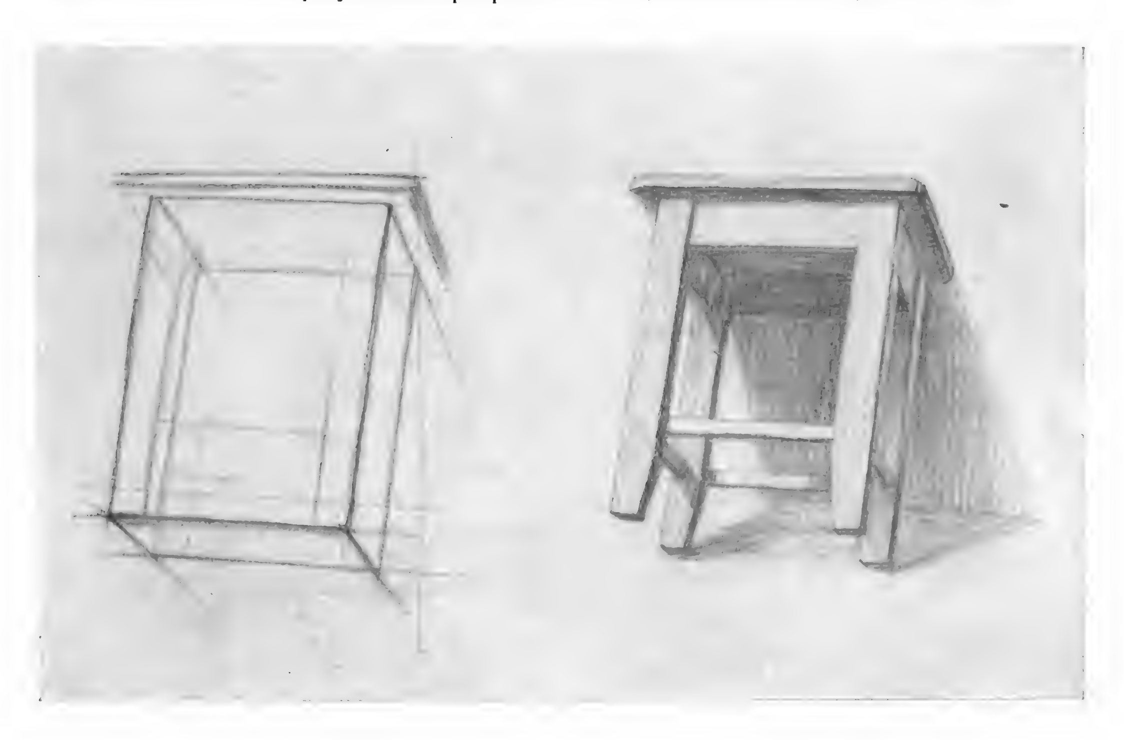
Окружающие нас предметы более сложны для рисования, чем простейшие геометрические тела, и требуют от рисующего внимательного анализа и наблюдательности.

Испытанный метод построения рисунка сложных пластических форм — отыскание в этих формах их геометрической основы, уподобление их простейшим геометрическим телам.

Табурет, если его обернуть бумагой или обить картоном, станет четырехгранной призмой. Построив рисунок призмы правильных пропорций с учетом перспективных сокращений, нетрудно будет перейти к деталям: нарисовать выступающие верхние доски, бруски ножек и перекладин (рис. 45).

Форму крынки надо рассматривать как сочетание нескольких тел вращения: шара, цилиндра и конуса, надетых на общую ось. Начинать построение рисунка такой натуры надо с наброска общей формы, прежде всего заботясь о правильной передаче направления оси вращения и пропорций большой формы. Затем уточняются величина и форма шарообразного корпуса, цилиндрической части, окружностей оснований, толщины стенок и т. д.

44. Учебный рисунок натюрморта из геометрических тел с шаром



45. Рисунок табурета

Пример линейных набросков с натуры с целью изучения формы в разных ее пространственных положениях показан на рис. 46.



46. Рисунок кастрюли в разных поворотах

На рис. 47 изображены три чашки и блюдце, компактно соединенные в одно конструктивное целое.

ПРИМЕРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Нарисуйте:

1. Стоящий и лежащий табурет.
2. Несколько предметов домашнего обихода — крынку, кастрюлю, бидон для молока, по-разному поворачивая и наклоняя их.
3. Настольную лампу.
4. Несколько книг.
5. Ящик для красок с откинутой крышкой.
6. Тыкву или арбуз.
7. Нарисуйте по представлению ведро, лежащее под определенным углом к картинной плоскости, стул, раскрытую книгу.



47. Рисунок чашек с блюдцем

РИСОВАНИЕ ТКАНЕЙ

Художнику часто приходится изображать ткани — одежду, занавеси и т. п. Он должен уметь передать не только цвет или орнамент ткани, но и другие ее качества — толщину, ворсистость, мягкость или жесткость. Различные по фактуре ткани дают и разные формы складок: крупные, мелкие, округлые, плавные, ломаные. Если ткань висит, складки ее свободно спадают вниз, напоминая цилиндрическую или конусообразную форму; если ткань лежит на каком-либо предмете, то складки, облегая этот предмет, подчеркивают его форму и т. д.

На рис. 48 тушью и пером изображена висящая ткань с вертикальным направлением складок.

Рис. 50 сделан отмывкой тушью. Упругая ткань растянута между двумя точками. Появились крупные поперечные складки. Освещение искусственное, контрастное, поэтому границы падающих теней четкие. Здесь предварительно были намечены легкими карандашными линиями границы складок и основных теней, как это показано на рис. 49. Затем были залиты разведенной тушью или краской полутени и тени, начиная с бледных тонов; наслаивая краску, постепенно сгустили тон до нужной насыщенности.



48. Складки ткани. Рисунок пером

49. Складки ткани. Подготовительный рисунок



50. Складки ткани. Отмывка тушью. Учебный рисунок

Толстая узорчатая драпировка, положенная на кресло, повторяет его форму (рис. 51). Рисунок выполнен карандашом. Естественно, что сначала надо было представить себе и построить в общих чертах форму кресла, а потом уже переходить к построению облегающих его складок.

Ткани необходимо рисовать возможно чаще, вырабатывая в себе умение «ставить натуру», драпировать что-либо естественно располагая складки, подчиняя их композиционному замыслу, удачно осветить ткань, чтобы выявить ее свойства. Особенно трудно рисовать драпировки «от себя», по представлению, а это очень важно для художников-текстильщиков и особенно модельеров костюма.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Сделайте с натуры несколько рисунков гладкой ткани разного цвета, толщины и фактуры: нарисуйте ткань, повешенную на гвоздь, растянутую между двумя гвоздями, положенную на стул или на пол.
2. Сделайте с натуры рисунок складок ткани отмывкой.



51. Орнаментальная ткань. Учебный рисунок

3. Задрапируйте стул тканью с узором, например клетчатым, и нарисуйте ее.

4. Повторите этот рисунок по памяти.

5. Нарисуйте «от себя», по представлению, кусок ткани, положенный на табурет и свисающий с его угла.

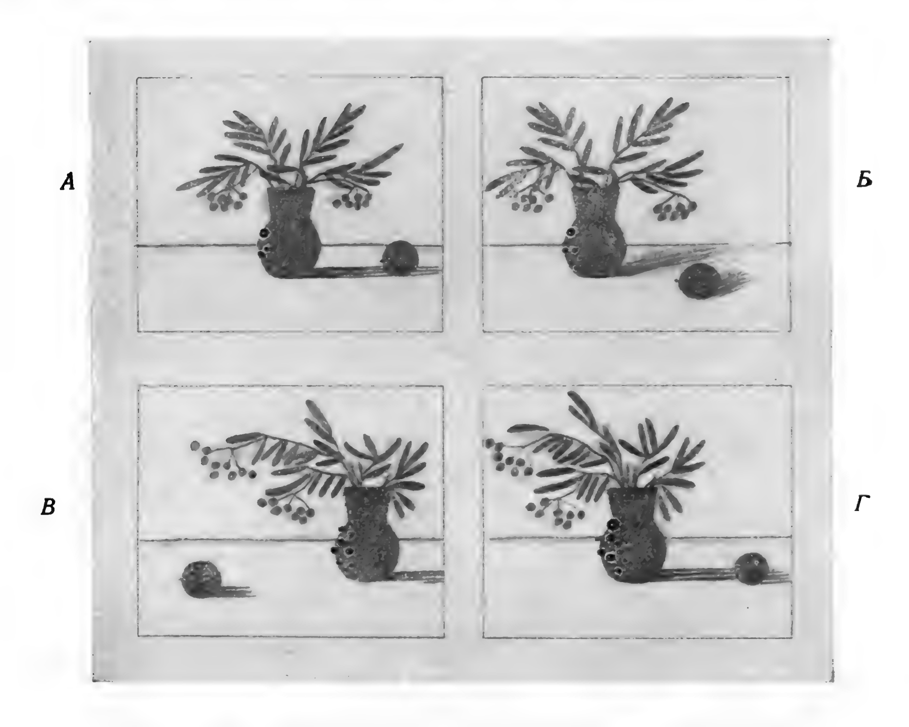
КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА ИЗ ДОМАШНИХ ПРЕДМЕТОВ

В каждый натюрморт могут входить различные предметы, но они обязательно должны быть объединены, связаны между собой общей темой, подчинены одной идее. Группа предметов, случайно оказавшихся вместе, не связанных между собой тематически, не будет натюрмортом в общепринятом значении этого слова. Составить натюрморт — задача трудная и требует известного навыка. Прежде всего определяется тема натюрморта: фрукты и овощи, музыкальные, столярные инструменты и т. п.

После этого подбираются соответствующие данной теме компоненты натуры: некоторые из них будут основными, главными, другие второстепенными, дополняющими. Следующая задача — расположить предметы, скомпоновать их в единое целое, выбрать высоту подставки, освещение.

Как компоновать предметы? Готовых рецептов на это не существует. Каждый новый натюрморт должен быть поставлен по-новому, композиционных решений может быть бесконечное множество.

Предположим, предстоит составить натюрморт из вазы, веток рябины и яблока. Если в вазе ветки наклонены и влево и вправо, уравновешивая друг друга, а ваза поставлена в центре, то яблоко, положенное рядом с ней, нарушит равновесие (рис. 52, *А*). Правая половина будет более загружена деталями и «перевесит» левую. Это впечатление усиливается тенями, направляющимися тоже вправо. Если вазу немного подвинуть влево, а яблоко сместить вправо и придвинуть его к переднему плану, — группа представляется более уравновешенной; появляются разные планы пространства, глубина (рис. 52, *Б*).



52. Композиция натюрморта

Если букет асимметричен, и ветки свешиваются в левую сторону, вазу можно значительно сдвинуть вправо; тогда яблоко, положенное с другой стороны, уравновесит композицию (рис. 52, *В*). Направление веток влево поможет пространственной связи с букетом, равномерному заполнению листа. Центральное положение вазы с таким букетом должно уравновешиваться яблоком, положенным с другой стороны от веток (рис. 52, *Г*). Но в данном случае, благодаря направлению веток, весь натюрморт смотрится нескомпонованным, а элементы его — разобщенными.

Перед тем, как компоновать рисунок, т. е. красиво, целесообразно расположить его на листе бумаги, выбирается точка наблюдения, в зависимости от которой натура смотрится по-разному: если смотреть с одной стороны, натюрморт представляется построенным по вертикали, а с другой — по горизонтали. Это в свою очередь определяет выбор формата бумаги. Следует искать точку наблюдения наиболее выгодную, при которой компоненты натуры удачно располагаются в пространстве, не загораживая друг друга, хорошо выявляя свои характерные свойства.

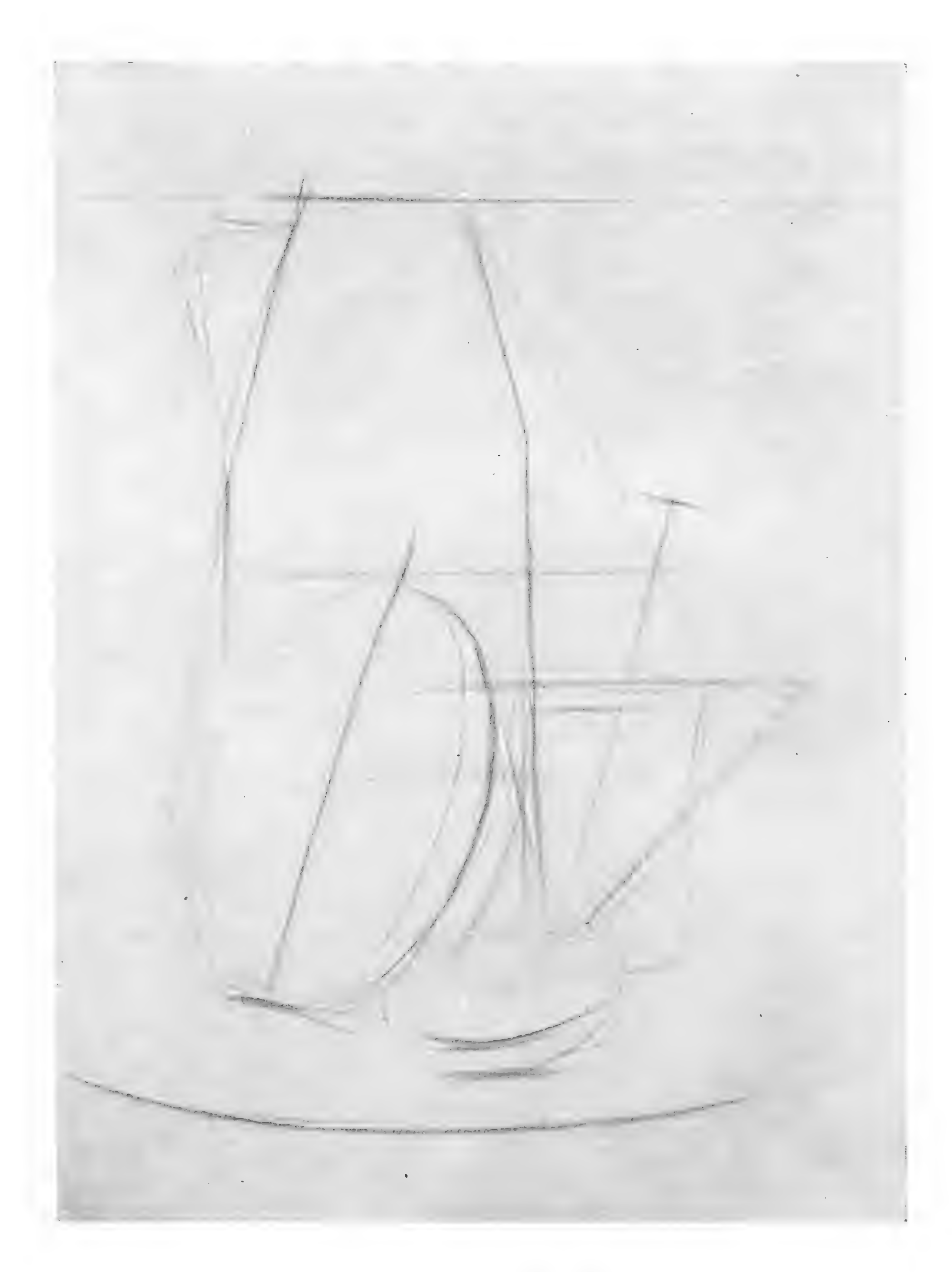
Желающему овладеть реалистическим рисунком надо учиться композиции у природы, внимательно приглядываться к окружающему миру, стараясь найти в нем элементы гармонии, ритма, равновесия, контрастов. Это разовьет наблюдательность, восприимчивость к красоте.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РИСОВАНИЯ НАТЮРМОРТА

На рис. 53—56 виден ход работы над натюрмортом. Эти примеры показывают, что рисовать надо не по частям, а сразу. Прежде всего определяется формат бумаги: квадратный, удлиненный по вертикали или по горизонтали. Выбор формата облегчают краткосрочные (по 5—10 мин.) наброски. Рисуют несколько небольших прямоугольников разных пропорций и в них компонуется рисунок. Остановившись на одном из них, намечают легкими линиями такое же расположение на выбранном листе. Далее намечается композиционное расположение группы предметов на листе. По возможности одновременно уточняется построение всех предметов и в равной степени прорабатывается их форма. Другими словами, на каждом этапе работы над рисунком степень проработки должна быть везде примерно одинакова.

В первой стадии рисунка, за которой последует уточнение, а следовательно, и перемещение линий, нажимать карандашом не следует, чтобы стирая неверные линии резинкой, не испортить поверхность бумаги.

Уточняются трехмерные размеры всей группы фигур, одновременно с нанесением линии горизонта. На рис. 53 горизонт расположен на уровне верхнего края бутыли. Далее обобщенно, без детализации, уточняются еще раз: форма и пространственное положение всех предметов и их взаимные пропорции; уточняются размеры каждого предмета и слегка намечаются основные тени (рис. 54). Когда большая форма предметов в достаточной степени построена и выверена, приступают к конкретизации, детализации ее. Усиливаются тени и прокладываются основные полутени (рис. 55). В заключительной стадии проверяется сила освещенных мест, теней, полутонов, бликов и рефлексов. Смотреть в это время надо цельно, дальше отходя от рисунка, проверяя, чтобы ни одна деталь не смотрелась оторванно от общего тона, не



53. Натюрморт. 1-я стадия рисунка



54. 2-я стадия рисунка



55. 3-я стадия рисунка

нарушала цельность пространства, чтобы рисунок был объединен и гармоничен (рис. 56).

На заключительном этапе выполнения рисунка работа особенно



56. Законченный рисунок

ответственна, потому что проверяется все: пластические, пространственные, тоновые качества. С целью наибольшего обобщения часто приходится отказываться от многих деталей, которые сами по себе могут

быть интересны, но не помогают выявлению главного, а, наоборот, отвлекают зрителя.



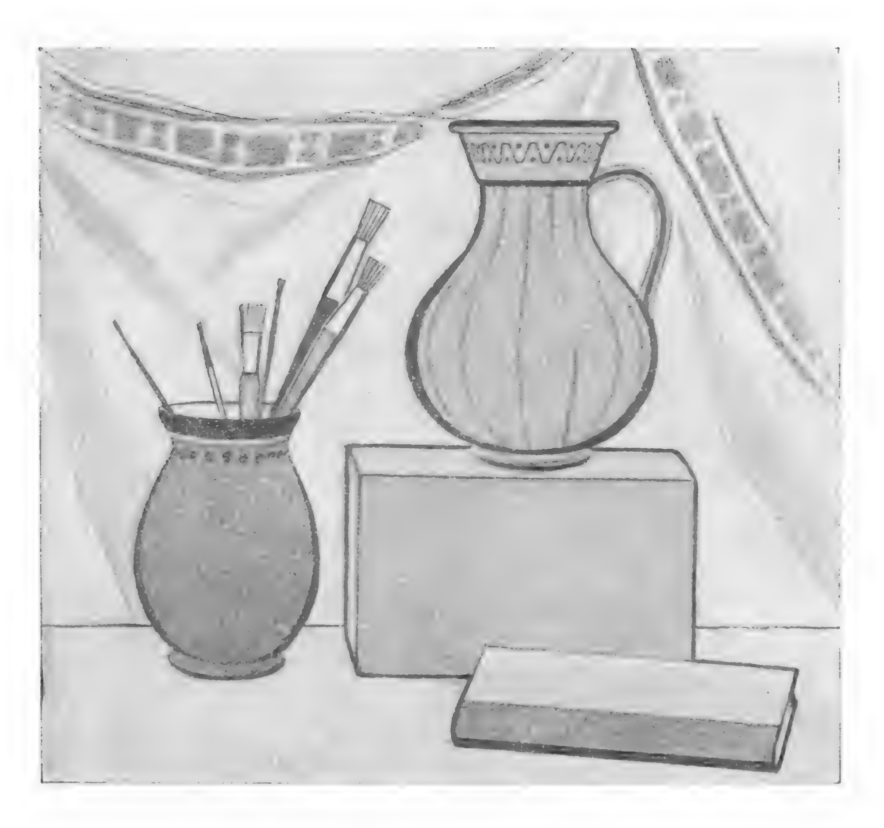
57. Учебный рисунок натюрморта



58. Учебный натюрморт

Рисунки 57 и 58 могут служить образцом хорошего выполнения задания.

Для будущего художника прикладного искусства — текстильщика, керамиста, резчика по дереву, миниатюриста, — как и для любого художника, учебный рисунок является основой искусства. Вооруженный этими знаниями он сможет перерабатывать формы природы, учитывая специфические требования декоративного искусства. Главные из них — это предельная ясность, краткость, иначе лаконизм выражения; строгая соподчиненность всех компонентов, т. е. цельность изображения; выявление «большой формы», т. е. отбрасывание отвлекающих загромождающих деталей, акцентирование на конструктивной основе формы;



59. Натюрморт. Учебное упражнение в декоративном решении рисунка

переработка объемно-пространственной формы в плоскостную, двухмерную. Начинающим рекомендуется уже на начальной стадии обучения пробовать свои силы в рисунке с декоративными задачами. Рис. 59 — пример такого учебного упражнения. Здесь объем и пространство не иллюзорны, не создают обманчивого впечатления подлинности. В рисунке нет детальной лепки формы с ее рефлексами, полутонами, собственными и падающими тенями. Но особенно важно, что формы здесь, оставаясь объемными, «привязаны» к плоскости, не «прорывают» ее в глубину.

В данном случае перед учащимся стояла задача показать не только форму, но и орнаментальное убранство предметов.

ПРИМЕРНОЕ УПРАЖНЕНИЕ

Составьте натюрморты на разные темы и нарисуйте:

1. Из фруктов и посуды (металлической, глиняной, стеклянной)
2. Из письменных принадлежностей.
3. Из изделий прикладного и декоративного искусства.
4. Из инструментов.
5. На любую интересующую вас тему.
6. Часть рисунков, сделанных с натуры, повторите по памяти в уменьшенном размере.
7. Сделайте рисунок декоративного характера с натюрморта, составленного из трех-четырех предметов.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИНТЕРЬЕР

Под интерьером понимается внутреннее пространство архитектурного сооружения в целом или отдельных его частей.

Понятие интерьера включает, с одной стороны, архитектурные формы помещения, а с другой — комплекс его оборудования и декор, которые должны быть органично связаны с общим архитектурным замыслом.

Художнику, занимающемуся оформлением интерьера, необходимо знать закономерности его построения. Проектируя предметы обстановки и убранства помещения — мебель, декоративные ткани, осветительную арматуру, декоративную скульптуру, керамику и т. п., художник должен мыслить все вещи в определенном конкретном интерьере и уметь нарисовать этот интерьер.

Проектируя убранство интерьера, нужно помнить, что ведущим началом в нем является архитектурная форма, а назначение декора — лишь дополнять и подчеркивать ее.

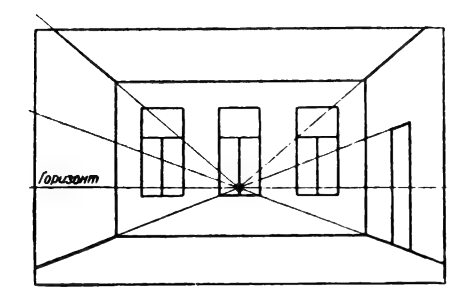
Архитекторы, создавая проекты зданий, решают одновременно утилитарные и эстетические задачи. Проектируя предметы для интерьера, художник ставит перед собой те же цели. Поэтому мебель и другие элементы интерьера как объемы должны быть увязаны с пространством помещения, подчинены ему и общей архитектурной идее.

Начинающий художник, если он готовится работать в декоративно-прикладном искусстве, т. е. в области, наиболее тесно связанной с интерьером, как уже говорилось, должен уметь хорошо рисовать его. Рисуя интерьер, будущий художник привыкает ориентироваться в больших и глубоких пространствах, что будет необходимо ему в дальнейшем при работе над композицией.

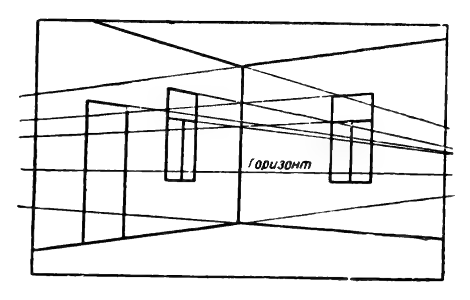
Рисование интерьера имеет свои особенности. Если, рисуя натюрморт или пейзаж,учащийся наблюдал натуру снаружи, на некотором расстоянии от нее, то при рисовании интерьера он находится или должен представить себе, что находится внутри большого замкнутого пространства. Формы этого пространства всегда различны, но могут быть уподоблены геометрическим: кубу, цилиндру, параллелепипеду и т. д., или рассматриваться, как сочетание нескольких геометрических форм.

При рисовании интерьера особое внимание надо обратить на выбор места, откуда натура хорошо смотрится, лучше всего видны ее характерные свойства. Натура, как уже говорилось, должна быть в поле ясного зрения, т. е. находиться от рисующего на расстоянии большем, чем двухкратная ее высота. Соответственно и выбирается точка наблю-

дения. Рисовать лучше небольшой участок комнаты, а отходить в самый дальний угол. Но даже в небольших помещениях не следует брать натурой половину комнаты с тремя стенами, полом и потолком, так как глаз не может охватить это пространство, и перспективные сокращения будут казаться неестественными. При рисовании интерьера по памяти или по представлению, можно изображать почти всю комнату или залу, за исключением одной из ее сторон, но для этого рисую-



60. Схема комнаты, находящейся под прямым углом к лучу зрения



а) Схема комнаты, находящейся под случайным углом к лучу зрения

щему надо представить, что он находится за стеной, на определенном расстоянии от нее. По этому принципу строятся декорации внутреннего вида помещений на сцене театра, таким способом пользуются архитекторы в эскизах интерьера и художники прикладного искусства в эскизах и проектах оформлений его, показывающих место и роль предметов, украшающих интерьер.

Рис. 61, 62, 63, 73 выполнены с натуры — с небольших участков комнаты. Рис. 69—72, изображающие большие интерьеры, выполнены по представлению или с натуры, но с учетом удаленности точки наблюдения.

Различаются два основных положения стен прямоугольной комнаты по отношению к картинной плоскости.

1. Дальняя стена параллельна картинной плоскости (фронтальна к лучу зрения), следовательно, ограничена вверху и внизу горизонтальными линиями, а с боков — вертикальными. Боковые стены, сокращаясь, направляются в главную точку схода, лежащую на линии горизонта (рис. 60).

2. Комната находится под случайным или «косым» углом к картинной плоскости, когда можно изобразить только две стены: при этом горизонтальные края их изображаются наклонными линиями, направляющимися к горизонту в две точки схода (рис. 60, *а*).

Если надо передать в рисунке конструкцию формы помещения, пространственные и количественные соотношения его элементов, архитектурного убранства, мебели, достаточно средств линейного рисунка. Если же нужна более полная характеристика интерьера, например, хотят передать характер освещения, различный материал и т. д., на помощь приходят средства светотеневого и тонового рисунка.

Натюрморт освещается чаще всего или лампой или дневным светом из окна: в интерьере освещение строится более сложно. Если в комнате несколько окон, освещенность, чередуясь в пространстве, то увели-

чивается, то уменьшается. Когда зала освещена отраженным светом многих ламп, свет может или распределяться сравнительно равномерно по всему пространству, или концентрироваться в одном месте и ослабляться в другом. Бывает освещение еще более сложное. Большая глубина пространства также влияет на силу освещенности, т. е. на контра-



61. Стол и стул в углу комнаты. Учебный рисунок

стность, которая естественно ослабляется с удалением предмета от точки наблюдения.

В качестве промежуточного задания при переходе от рисования небольших предметов натюрморта к большим размерам интерьера, рекомендуется выполнить несколько рисунков мебели с частью комнаты, например: стол и стул, шкаф с открытой дверцей и табурет; угол комнаты с этажеркой и частью окна; угол комнаты с дверным проемом и полуоткрытой дверью и т. д.



62. Рисунок части комнаты с мебелью. Кисть, перо

Следующий этап — зарисовка архитектурных мотивов или деталей архитектуры. В рис. 63 главной задачей ставилось перспективное построение части лестницы; рис. 64 — беглый линейный набросок портиков с колоннами.

Далее можно переходить к рисованию более сложных интерьерных мотивов. При этом каждый рисунок интерьера следует начинать с построения общей формы помещения, взаимоотношения главных объемов и, отыскав их конструктивную основу, в дальнейшем членить ее на отдельные элементы.

Зала станции метро, взятая под прямым углом к картинной плоскости, изображена на линейном рисунке (рис. 65). В основе конструкции этой залы лежит параллелепипед; выгнутый потолок ее представляет лежащий на нем полуцилиндр. Перспективные сокращения здесь кажутся слишком стремительными, фотографичными. Это получается всегда при рисовании больших зал, длинных зданий и улиц, если параллельные линии направлять в одну точку схода. Глаз человека вос-



64. Портик с колоннами. Набросок

63. Лестница. Линейный рисунок

принимает перспективные сокращения несколько другими, почему художники часто пользуются несколькими точками схода *. В данном рисунке главное внимание уделено орнаментальному убранству зала.



65. Зала метро. Учебный рисунок

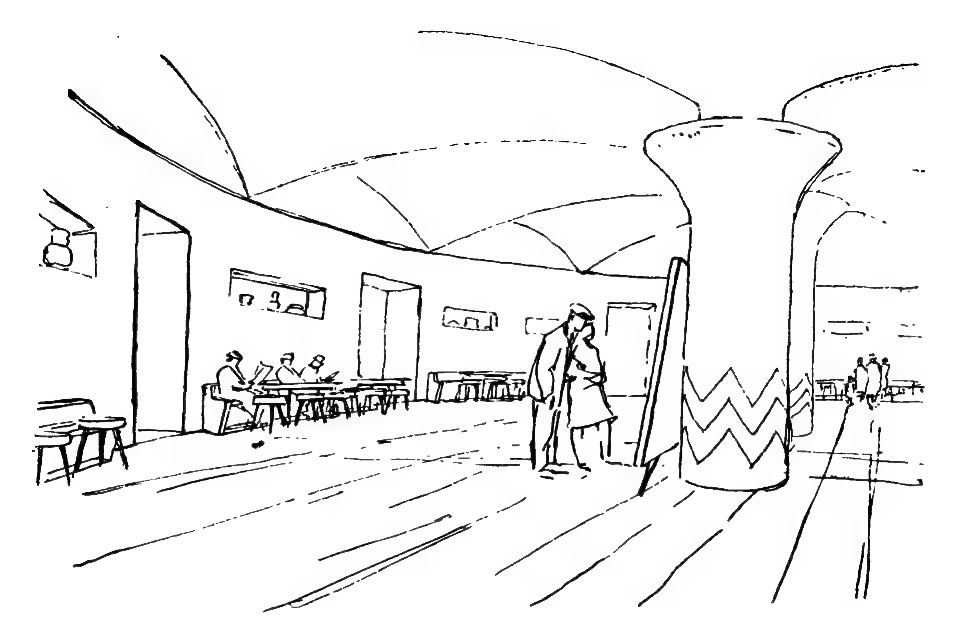
В рис. 66 натурой служила очень небольшая часть зала метро с лестничным проходом в глубину. Натура находится под косым углом к картинной плоскости. Точка зрения и размер натуры выбраны удачно. Перспективные сокращения воспринимаются естественными. В рисунке использованы средства светотени и тона.

* Подробно эти закономерности разбираются в книге М. В. Федорова «Рисунок и перспектива».



66. Часть залы метро. Учебный рисунок

Краткосрочный рисунок, выполненный с натуры пером (рис. 67), изображает фойе театра. Форма зала — широкий и низкий, вертикально стоящий цилиндр с колоннами посередине. Здесь пространство воспринимается особенно широким, благодаря масштабу колонн, мебели и фигур.



67. Фойе театра. Перо

На рис. 68 пространство невелико, поэтому предметы интерьера находятся в других соотношениях с размером помещения. В рисунке средствами светотени передано также своеобразное освещение; освещен задний план, а предметы, стоящие на переднем и втором плане, смотрятся силуэтно.

Эскизный набросок архитектора Т. Томона к проекту здания биржи (рис. 69) сделан по представлению. Главная зала изображена на втором плане; на первом даны портики с колоннадой. Удачно выбрана позиция (точка зрения), благодаря чему зритель хорошо чувствует масштабы и форму сооружения.

В принципе такой же подход к рисунку и у архитектора И. А. Фомина (рис. 70 — проект зрелищной залы). Большое пространство здесь ограничивается цилиндрической, конусообразной и др. формами. На переднем плане — колоннада с арками, уходящими по окружности в глубину. Сквозь арочные проемы видно центральное пространство огромной залы. Величина ее подчеркивается главным образом перспективой окружностей и масштабом арок на переднем и дальнем планах. Здесь взят высокий уровень горизонта, что наиболее выгодно для наблюдения форм этого интерьера.

Зала, имеющая в основе своей конструкции параллелепипед, изображена в проекте театрального вестибюля известным советским архитектором А. В. Щусевым. Рисунок дает полное представление о форме



68. Интерьер в школьном здании. Учебный рисунок



69. Тома де Томон. Эскиз интерьера

и размерах зала, его декоративном убранстве. Помещение изображено под небольшим углом к картинной плоскости (рис. 71).



70. И. А. Фомин. Проект зрелищной залы



71. А. В. Щусев. Проект вестибюля театра

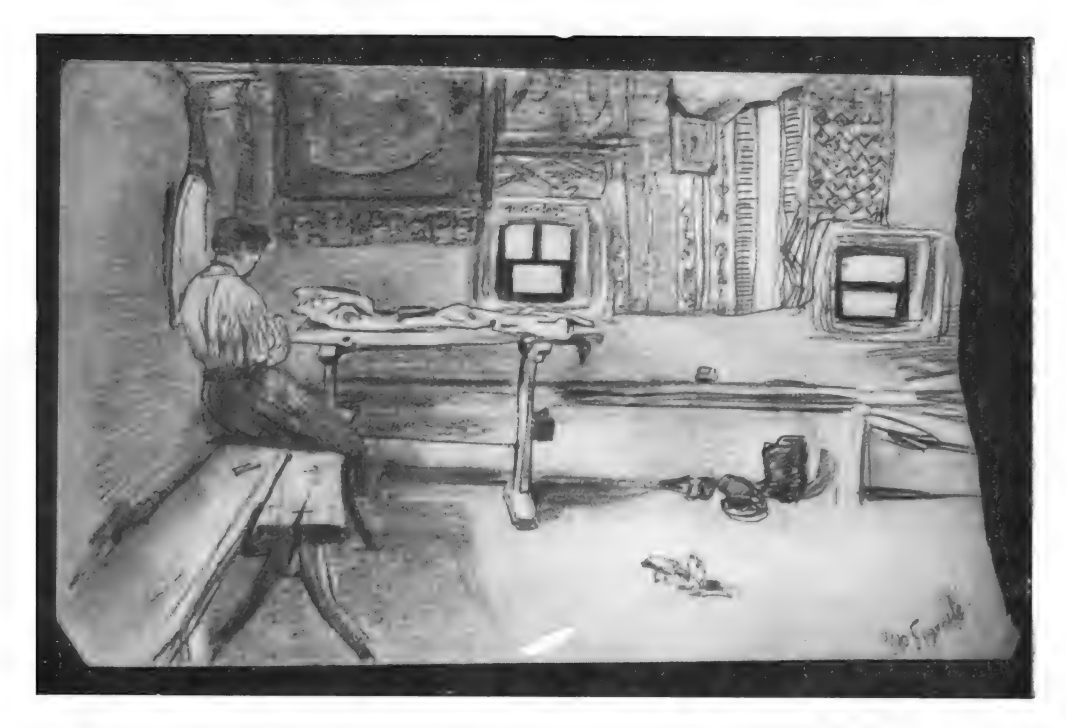
Рис. 72 принадлежит итальянскому художнику XVII века Пиранези, специализировавшемуся главным образом на рисовании архитектурных мотивов. Огромное пространство расчленено ритмически повторяющимися, большими объемами колонн с арками, что создает ощуще-



72. Пиронези. Рисунок интерьера

ние грандиозного сооружения. Скульптурные фигуры и лепные детали усиливают масштабность размеров. Свет и тень распределяются в пространстве таким образом, что четко членят его на планы.

В рис. 73. В. А. Серова, наоборот, все подчеркивает малый размер интерьера. Здесь выразительно передана обстановка и характерное убранство крестьянской избы XIX века.



73. В. А. Серов. В крестьянской избе. Зарисовка

ПРИМЕРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Нарисуйте с натуры несколько групп различной мебели.

2. Сделайте 3—4 рисунка с натуры разных комнат в различных положениях по отношению к картинной плоскости. Часть рисунков повторите по памяти.

3. Сделайте несколько беглых линейных рисунков (с натуры и по памяти) интерьеров различного стиля.

4. Сделайте длительный тональный рисунок залы с натуры. Повторите этот рисунок по памяти. Сделайте «от себя», по представлению линейный рисунок той же залы, но в новом повороте, т. е. в другом положении по отношению к картинной плоскости.

5. Делайте наброски различных мотивов интерьеров, деталей архитектурных построек (крыльцо, окно и т. д.), систематически собирая материал, который пригодится в дальнейшем при изучении специальной композиции.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

РИСОВАНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ФОРМ С ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ

Орнамент, иначе художественное украшение самых разнообразных предметов — посуды, оружия, одежды, архитектурных сооружений, известен с древнейших времен. В отдаленные эпохи, когда человек умел делать только простейшие орудия труда, он уже стремился их украсить.

Орнамент не существует в чистом виде, сам по себе, а обязательно является украшением какого-либо предмета, и всецело зависит от его формы, размера, назначения и стиля. Орнамент композиционно связан с предметом и усиливает его эстетическую выразительность.

Для построения орнамента художники используют геометрические формы (треугольники, квадраты, окружности, различные объемные геометрические тела), растительные мотивы (листья, ветви, деревья, цветы, плоды), изображения животных и т. д. Вводится в орнамент и обобщенное изображение человека.

Однако не всякое изображение различных форм будет орнаментом. Непременное свойство орнамента — соразмерность его частей, композиционное единство и ритмичность элементов. Составные части его могут сочетаться в бесконечно большом количестве комбинаций, образуя всевозможные фигуры. На плоскости элементы могут объединяться в замкнутом «движении» (в круге, квадрате), в сквозном движении, могут направляться прямо, волнообразно, по спирали и т. д. Примеры такого орнамента мы найдем в художественном ткачестве, набойке, вышивке тканей, в книжной графике.

Орнамент применяется и для украшения объемных форм — от мелких предметов быта до архитектурных сооружений. Форма этих объектов весьма различна, различно и построение на них орнамента. На предметах, представляющих тела вращения, орнамент помогает активному восприятию формы, помогает оценивать массу, масштабность, пропорции; ритм его элементов подчеркивает объем, уводит в глубину, помогает зрительно замкнуть объем. Соответственно другие задачи выполняет орнамент в оформлении прямоугольных, граненых или сферических форм.

Орнамент, как правило, динамичен, т. е. части его сливаются в некий поток, имеющий главное направление. «Движение» форм орнамента очень разнообразно. Оно то равномерно, то ритмично усиливается или ослабевает, может быть уравновешенным или симметричным по одной оси, с центральной симметрией и другими видами симметрии; бывают орнаменты, построенные и по принципу асимметрии.

По способу исполнения орнамент различают: плоский, исполненный на поверхности предметов, например на ковре, ткани, на фарфоре, керамике, стенах зданий и т. д.; рельефный — возвышающийся над плоскостью (лепные украшения зданий, ваз, рельефная резьба по дереву, камню, кости, литье и чеканка по металлу); врезанный в глубь поверхности — гравировка металла, глубокая резьба по кости, дереву; ажурный — кружевоплетение, металлическая скань.

Рисование орнамента — обязательная ступень в системе обучения рисунку в художественных школах всех типов, оно помогает учащемуся овладеть декоративной формой. В художественно-промышленных учебных заведениях одновременно ставится и другая, не менее важная цель, — на высокохудожественных образцах развить у учащихся декоративное мышление. Будущий художник прикладного и декоративного искусства должен полюбить орнамент и приложить много сил к его изучению.

Изучая орнамент путем практических зарисовок, учащийся лучше будет усваивать основные закономерности декоративного искусства. Строя рисунок, например, декоративной вазы, он столкнется с такими существенными положениями, как соотношение объемов и их форм, различных по величине и массе. Эти соотношения гармоничны, они найдены или выдающимся художником, или целым народом в течение длительного периода. Поэтому даже небольшое нарушение пропорций вазы сделает изображение непохожим, лишенным гармонии форм.

Сказанное относится и к орнаментальному убранству. Нарушение ритма орнамента, его масштабности также зрительно деформирует объем. Если, например, орнаментальный фриз на корпусе вазы расположить в рисунке несколько ниже или выше, чем в натуре, форма корпуса будет казаться уже другой. Ширина фриза, величина его деталей также оказывают сильное влияние на зрительное восприятие формы предмета в целом.

При упражнениях в рисовании отдельных деталей орнамента (ветки, розетки, листья) самое главное — уметь анализировать закономерности его строения, найти ритм движения элементов и соотношение с поверхностью, на которой он расположен. Натурой для этих упражнений служат обычно гипсовые слепки с рельефного орнамента, деталей архитектуры, декоративных ваз, мебели, утвари и т. д.

Такой орнамент может быть расположен и на плоскости, и на предметах округлых, и на более сложных комбинированных формах. Поэтому, приступая к рисованию какой-либо орнаментальной детали, сначала анализируют конструкцию основной формы, потом изучается орнамент, его связь с этой формой, характер его движения или изгибы его оси, членение, масштабность (пропорции).

В такой же последовательности выполняется и рисунок. И только когда все это увязано, переходят к построению и прорисовке деталей.

АРХИТЕКТУРНЫЙ МОТИВ

На рис. 74 часть стены, заканчивающаяся вверху карнизом, находится выше горизонта. В натуре преобладают прямые вертикальные и горизонтальные направления.

При построении такого рисунка важно верно почувствовать углы наклонов горизонтальных линий, удаленность точек схода влево

и вправо, пропорции ширины левых и правых боковых поверхностей по отношению к высоте всей верхней выступающей массы. Когда все это найдено, можно приступать к членению на детали, учитывая перспективные сокращения.



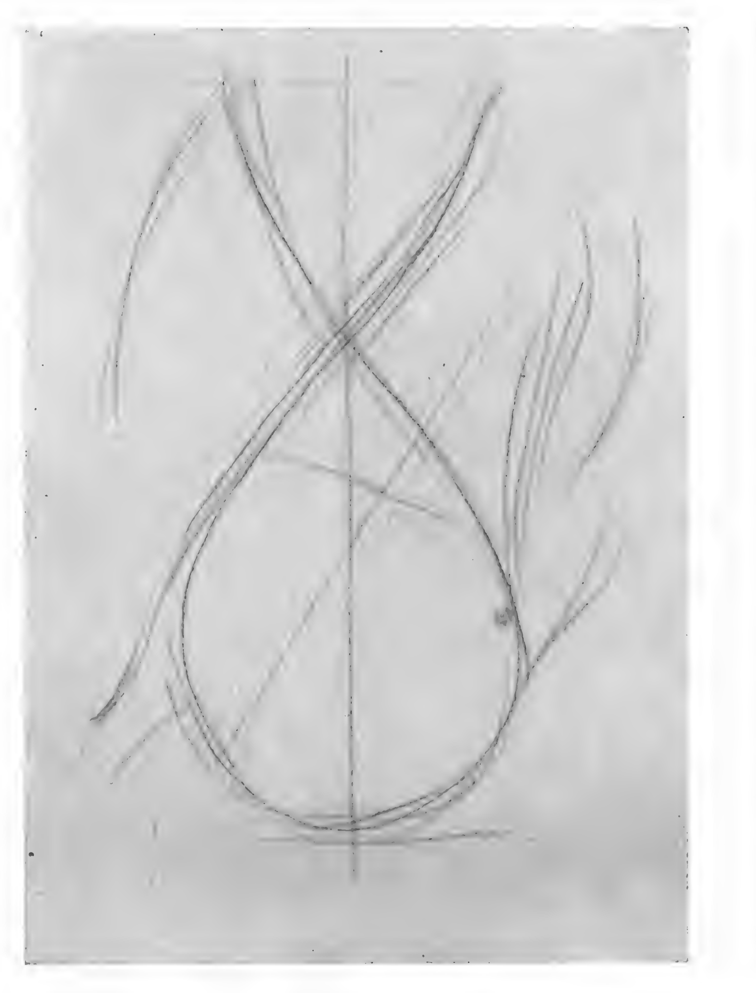
74. Геометрический орнамент. Учебный рисунок

ВЕТКА ЛАВРА

Рельефно вылепленная на плоскости изогнутая лавровая ветвь поставлена фронтально. Формат бумаги подбирается соответствующий пропорциям натуры.

Средняя линия стебля ветки (ее скелет) изогнута в виде довольно симметричной петли.

С наброска этой линии (рис. 75) и советуем начинать построение рисунка, следя за правильностью изгиба петли и ее пропорций, сравнивая высоту всей петли с шириной и местом пересечения. Намечаются внешние границы всей ветви, т. е. общей массы листьев, которая затем расчленяется на группы по три и по два листа. При этом все время уточняется взаимное расположение и величина всех частей ветки, для чего соединяют вспомогательными линиями вершины и края листьев, сопоставляя их по вертикали и горизонтали.



75. Лавровая ветка. 1-я стадия рисунка

76. Лавровая ветка. 2-я стадия рисунка

Когда общее построение намечено и проверено, прорисовывается более точно форма деталей — листьев и стеблей.

Надо обращать особое внимание на плавность и связанность изгибов отдельных частей с общим движением ветки.

Рисунок выполняется линейно. Тени едва обозначены легкой штриховкой (рис. 77).

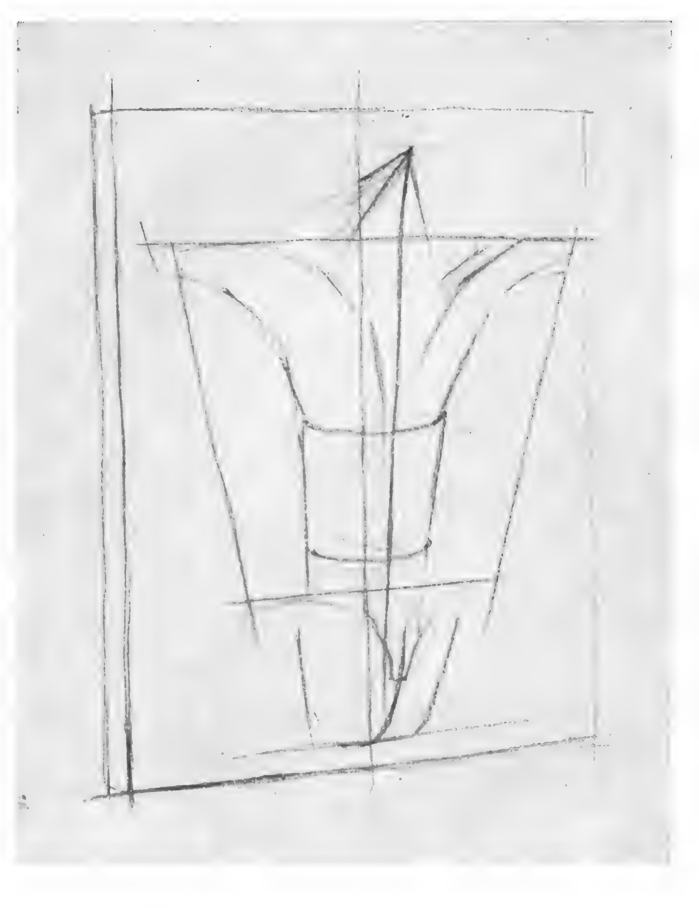


77. Лавровая ветка. Законченный линейный рисунок

СИММЕТРИЧНАЯ ДЕТАЛЬ ОРНАМЕНТА

Плита прямоугольной формы с симметрично расположенным посредине рельефным изображением цветка поставлена под случайным углом к лучу зрения.

Определяется высота линии горизонта (на уровне верхнего края лепестков) и намечается перспективное построение гипсовой плиты: взаимное положение углов доски и наклонов ребер, направляющихся в точки схода. Затем находят среднюю линию плиты, которая служит



78. Цветок лотоса. Начало построения рисунка

79. Цветок лотоса. Законченный учебный рисунок

осью симметрии орнамента. Делается набросок всего рельефа цветка, уточняется взаимное положение деталей. Рельеф довольно сильно выступает, поэтому особое внимание надо уделить правильному положению профиля цветка относительно оси симметрии. Больше всего выступают верхняя точка среднего лепестка и нижняя чашечка (рис. 78). Следующий этап работы — уточнение и проработка объемной формы, выявление рельефа (рис. 79).

РАСТИТЕЛЬНЫЙ МОТИВ

На прямоугольной плите расположена рельефно вылепленная стилизованная ветка со стеблем, завитым в своеобразную спираль с листьями (рис. 80, 81).



80. Асимметричная деталь орнамента. Начало рисунка

Мотив асимметричен, но завиток своим движением по плоскости обогащает ее всю довольно равномерно. Создается как бы устойчивое равновесие движений по плоскости.

Натура поставлена под небольшим углом к картинной плоскости для лучшей оценки силы рельефа форм.

Основная трудность в построении этого рисунка — передача правильного расположения скелета рельефа, т. е. построение движения завитка стебля и основных масс листьев. Направление последних начинается от стебля, сначала как бы повторяя его, затем отклоняется в разные стороны, постепенно ослабляясь.



81. Асимметричная деталь орнамента. Законченный рисунок

РИСУНОК ОРНАМЕНТА ОТМЫВКОЙ

Рисунок 82 выполнен отмывкой тушью. Натура — рельефный растительный мотив в виде трилистника. Детали расположены симметрично по одной оси. Сила рельефа по отношению к плоскости плиты различна: вверху она больше, внизу — меньше. Натура поставлена в сильном ракурсе на фоне ткани. Освещение контрастное, одной лампой.

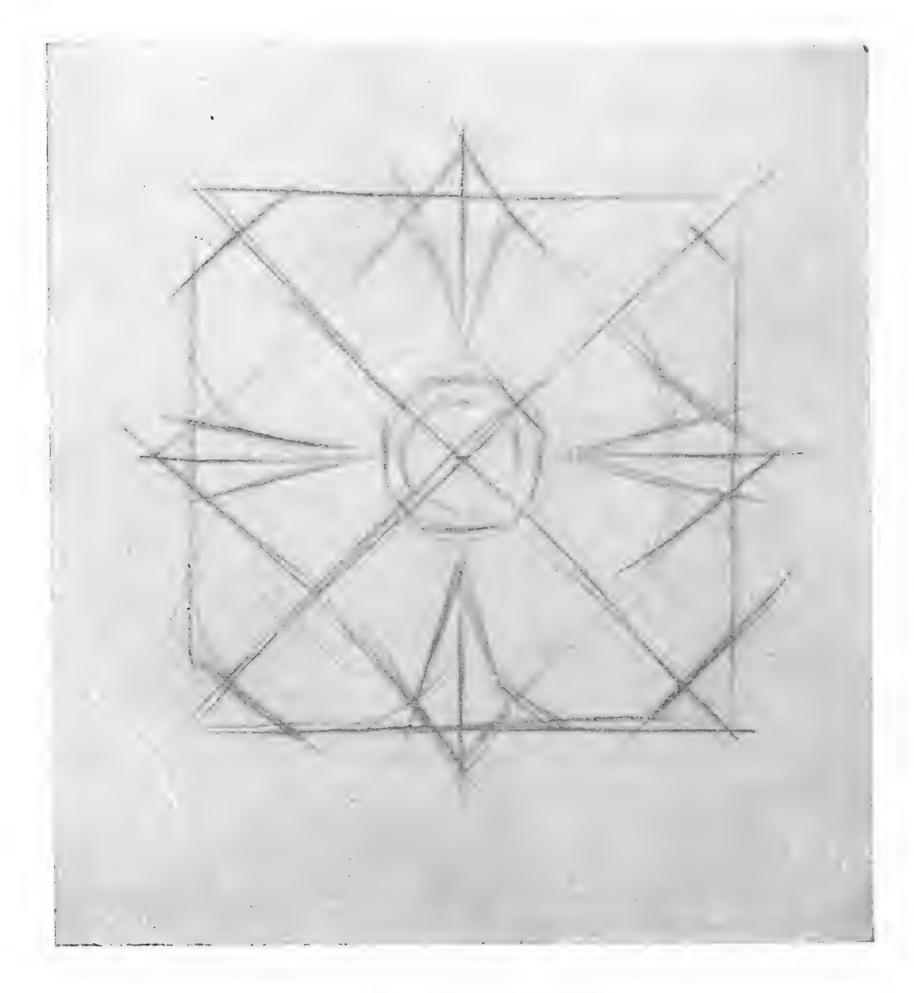


82. Рисунок детали орнамента отмывкой тушью

Ход рисования в принципе такой же, как и в предыдущих упражнениях. Построение доводится до четкой обрисовки контуров всех форм и границ основных теней. После этого рисунок покрывается слабым тоном почти весь, кроме сильно освещенных мест. Когда краска высохла, покрывают более темным тоном, по силе соответствующим легким полутеням, оставляя непокрытыми все более или менее светлые поверхности. Затем следующим тоном, равным по светосиле собственным теням, покрываются теневые места. Далее — самым темным, но, конечно не черным, прокладываются остальные глубокие тени. После этого, сопоставляя цельно рисунок с натурой, уточняют интенсивность отдельных мест, приводя их к правильным тоновым отношениям.

РОЗЕТКИ

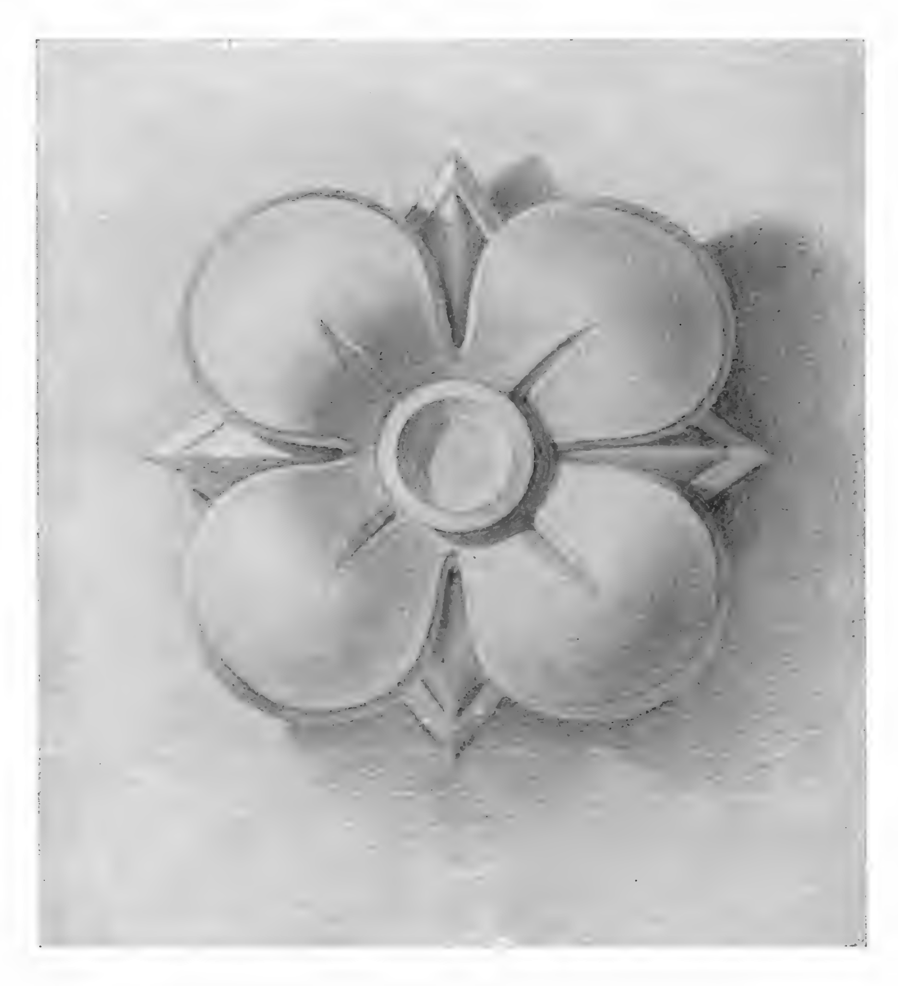
Так обычно называют орнаментальный мотив, в виде круглого стилизованного цветка с одинаковыми лепестками. Строятся розетки по принципу центральной симметрии: у них несколько осей, пересекающихся в центральной точке.



83. Начало рисунка розетки

На рис. 84 и 86 изображены розетки: одна из них во фронтальном положении к глазу. Здесь четыре лепестка с чашечкой в центре положены на ромбовидное основание. Лепестки крупного рельефа имеют своеобразную форму (см. рис. 84).

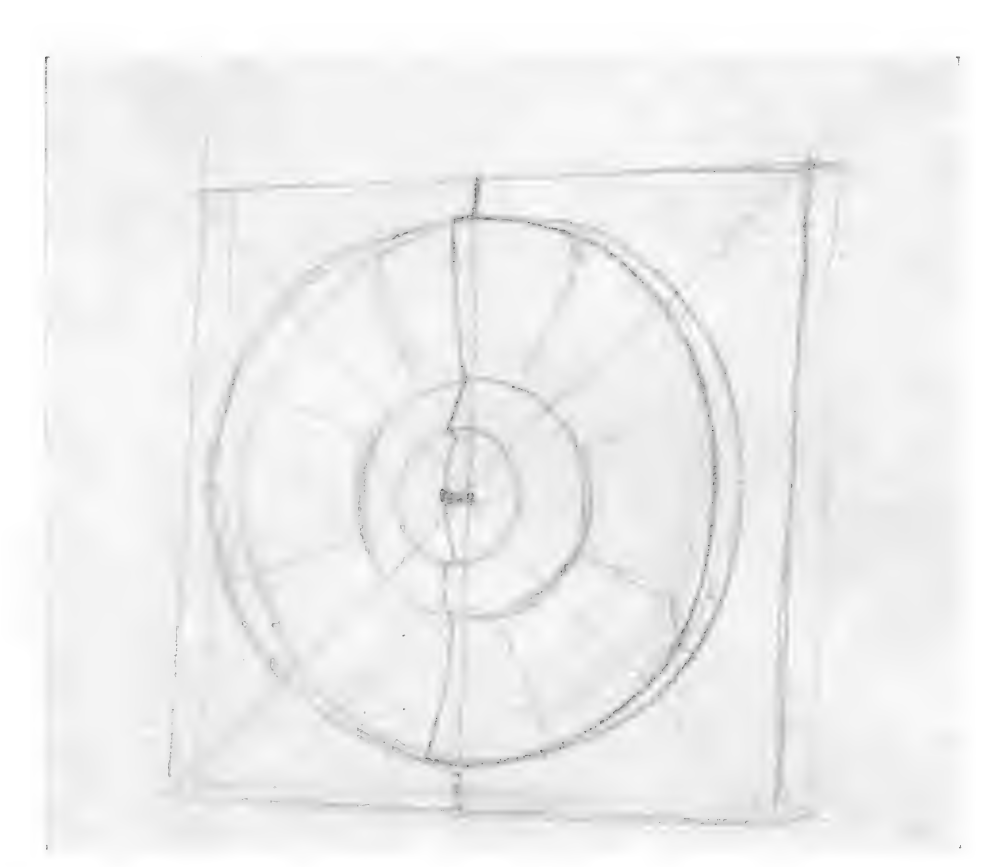
Другая розетка — восьмилепестковая, расположенная на квадратной плите. Это — стилизованный цветок с пестиком в середине и с ле-



84. Четырехлепестковая розетка. Учебный рисунок

пестками, идущими радиально от центра (рис. 86). Форму розетки можно уподобить неглубокой чаше, на дне которой выступает круглая выпуклость.

Ввиду того, что плита немного повернута в сторону и наклонена, центр ее, в силу законов перспективы, сдвинут в данном случае влево, а центральная выступающая точка цветка еще больше отклонилась от центра доски. Два круга, ограничивающие лепестки, также сместились по отношению друг к другу (см. схему рис. 85).



85. Схема построения формы розетки

86. Восьмилепестковая розетка. Учебный рисунок

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ФРИЗ

На плите, ограниченной сверху и снизу выпуклыми карнизами, расположены два одинаковых стилизованных листа большого рельефа с сложными завивающимися деталями (рис. 87).

Рисунок выполнен отмывкой тушью.



87. Орнаментальный фриз

ИОНИЧЕСКАЯ КАПИТЕЛЬ

Здесь натурой служила архитектурная деталь сложной формы — верхняя часть цилиндрической колонны с каннелюрами (продольными углублениями), на которой покоится капитель, увенчанная квадратной плитой и украшенная орнаментом из растительных мотивов с четырьмя так называемыми «волютами», расположенными симметрично. «Большая форма» данной натуры представляется как цилиндр, на который поставлена усеченная четырехсторонняя пирамида, перевернутая основанием вверх. Этот рисунок, выполненный студентом II курса, может служить хорошим примером законченного обобщенного рисунка с детальной проработкой формы (рис. 88).



88. Капитель ионического ордера. Учебный рисунок

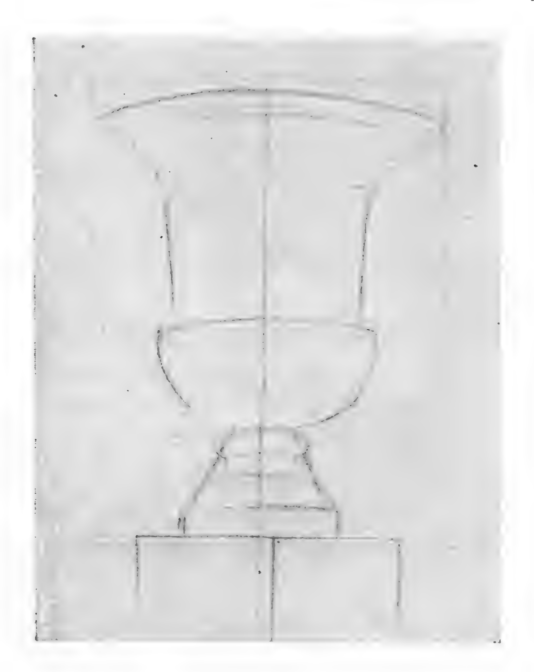
ДЕКОРАТИВНЫЕ ВАЗЫ

Общим для конструктивного строения ваз будет вертикальная ось, на которую «надеты» различные формы, напоминающие геометрические тела: цилиндры, конусы, призмы, шары и т. д. Самой простой вазой можно считать такую, у которой есть только корпус. Но чаще вазы состоят из нескольких главных объемов, — корпуса, подставки и верхнего объема с отверстием.

На линейном рисунке 89 изображена ваза, которую можно рассматривать как сопряжение четырех объемов (тел вращения) на одной оси. Корпус — самый большой объем — яйцеобразной формы; подставку можно рассматривать как очень низкий цилиндр с конусообразной верхней поверхностью; шейка похожа на усеченный конус. Верхнее кольцо напоминает по очертаниям тарелку. Ручки поставлены по диаметру друг против друга.

Несмотря на кажущуюся простоту, построение такого рисунка представляет трудность, главным образом в передаче точных пропорций и соотношений объемов. Надо очень внимательно присмотреться, где корпус наиболее широк, на каком уровне; что шире и насколько — верхние формы или подставка; сопоставить эти части друг с другом по массе, весомости. Рисуя корпус, надо смотреть и на другие объемы, сопоставлять их друг с другом: рисуя подставку, одновременно видеть все остальное.

89. Линейный рисунок декоративной вазы



90. Декоративная ваза. 1-я стадия рисунка



91. 2-я стадия рисунка

Совсем другой формы ваза изображена на рис. 92. Она поставлена выше горизонта и освещена снизу. Форма ее — цилиндрический сосуд, выходящий из стилизованного цветка, лепестки которого образуют полушарие. Стенки цилиндра вверху конусообразно расширяются в стороны и заканчиваются толстым и широким кольцом. Корпус опирается



92. Законченный учебный рисунок вазы

на подставку, которую обобщенно можно рассматривать как конусообразную, или как четырехгранную пирамиду, состоящую из круглых подушек разной толщины и квадратной плиты в основании. Членение вазы на части очень ясное и гармоничное. Так, по вертикали высота делится на две равные части основанием цилиндра, высота подставки составляет $^1/_4$ часть общей высоты. Корпус вписывается в квадрат, т. е. диаметр кольцеобразного верха равен высоте всего корпуса. Здесь очень важно правильно передать соотношение масс. Пропорции надо определять «на глаз», не прибегая к механическому измерению. К тому же надо помнить, что зрительно воспринимаются и оцениваются соотношения объемных трехмерных величин, а не размеры рисунка по ширине и длине. Последние имеют подсобное значение, они только помогают строить рисунок, т. е. используются как вспомогательные средства в начале работы. Например, если мы сосчитаем количество лепестков внизу корпуса вазы и, строя их, правильно возьмем высоту и ширину, но придадим им большой рельеф, или, наоборот, незначительный, это существенно повлияет на общее соотношение масс.

На рис. 93 изображена ваза с каннелюрами, поставленная выше горизонта. Пропорции масс здесь совсем другие по сравнению с предыдущими рисунками. Ваза делится на три основных объема: корпус, напоминающий усеченный шар; подставку, состоящую из разных форм (цилиндр, конус, квадратная плита) и горловину, состоящую из усеченного конуса и положенного на него круглого диска.

Кроме того, по диаметру на противоположных сторонах имеются ручки характерного изгиба. Диаметр этот в данном случае повернут под случайным углом и, следовательно, направляется вправо к горизонту.

Каннелюры строятся с учетом того, что они расположены на поверхности вращения, следовательно, будут расширяться на участках поверхности, обращенных к рисующему, и уменьшаться по мере поворота поверхностей в глубину. На подставке каннелюр мало, и их следует пересчитать; на корпусе, где их много и считать нет смысла, достаточно взять правильно их ширину, т. е. найти «масштабность».

Свет здесь сложный: освещен лишь небольшой участок, а основная масса в тени. Детали хорошо видны в освещенных местах и на переходах от света к тени. В тени поверхность воспринимается общо, например, каннелюры становятся или едва заметными или исчезают, как бы растворяются в тоне.

Рис. 93, исполненный студентом II курса, очень верно передает пластическую форму вазы с особенностями освещения.

Еще более сложна для рисунка ваза, по корпусу которой вылеплены фигуры человека в различных движениях (рис. 94). Строя рельеф человеческих фигур, необходимо заботиться о лепке большой цилиндрической формы корпуса. Ширина фигур, уходящих в глубину, будет сильно сокращена, а пропорции центральной фигуры почти не изменятся.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Сделайте несколько рисунков розетки с натуры, по-разному поворачивая ее и перемещая по отношению к горизонту.

2. Сделайте отмывкой рисунок детали орнамента (фриз, орнаментальная ветка, цветок).



93. Ваза с каннелюрами. Учебный рисунок



94. Ваза со сложным орнаментом. Учебный рисунок

3. Сделайте рисунок капители или архитектурного кронштейна с натуры, а потом повторите его по памяти.

4. Сделайте несколько рисунков декоративных ваз. Одну вазу нарисуйте два раза, ставя ее выше и ниже горизонта. Нарисуйте эту же вазу по представлению с горизонтом, проходящим посередине ее.

5. Проделайте несколько упражнений по увеличению и уменьшению деталей орнамента с фотографий или рисунков, не пользуясь сеткой и механическим измерением.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА

Человек — самое совершенное создание природы и вместе с тем самый сложный и интересный объект для рисования. Знание пластической формы и конструкции фигуры здесь особенно необходимо.

Мы не можем нарисовать куб, не имея представления о его конструкции. Любой из предложенных в предыдущих заданиях предметов: цилиндр, крынка и даже скрипка понятны, их конструкция ясна для внимательного зрителя. Другое дело — человек. Формы его фигуры, кроме того, что очень сложны, постоянно движутся, изменяются. Здесь требуются уже знания анатомического строения человека, что и изучается в специальном курсе.

Начинать изучение фигуры человека лучше всего с рисования отдельных ее частей — головы, торса, конечностей. Но, кроме того, необходимо параллельно упражняться в краткосрочных набросках всей фигуры как с натуры, так и по памяти.

Формы тела человека и животных отличаются от так называемой «мертвой» натуры прежде всего своей динамичностью и пластичностью. Под пластикой в данном случае понимается постоянно меняющееся взаимоположение или сопряжение объемов, составляющих единое гармоничное целое.

Голова как форма наиболее понятна: она не подвержена сильным изменениям, так как движения нижней челюсти—единственной подвижной части головы — не меняют ее конструктивной основы.

Обобщенно форма головы яйцевидная; вверху она почти всегда шире, внизу — у́же. В пределах этой формы пропорции головы могут быть очень различны — бывают головы почти шарообразные, вытянутые, сплюснутые и т. п.

Различны и соотношения частей головы: относительная величина верхней и нижней частей черепа, величина челюстей, скул, ширина лобной кости и т. д. Глаза бывают большие и маленькие, посаженные глубоко и неглубоко, губы — толстые и тонкие, уши — разной величины, носы — всевозможных форм и размеров.

В различные эпохи художники придерживались определенных пропорций, так называемых канонов изображения головы и фигуры человека. Общеизвестны античные греческие правила построения головы. Согласно этим канонам, переносица занимает центральное место на лице, если голова поставлена прямо без ракурса и поворота. Лицо — от границы волос на лбу до конца подбородка — делилось на три равные части бровями и основанием носа. Расстояние между глазами

считали равным ширине глаза или носа у его основания. Положение ушей ограничивалось уровнями бровей и основания носа. Разрез рта располагался на одной трети расстояния от основания носа до конца подбородка.

Хотя в жизни таких пропорций не встречается и придерживаться этих канонов в учебной практике не следует, но польза от знания их несомненна. Рисуя голову с натуры, удобно сравнивать именно эти части между собой, чтобы лучше определять пропорции.

Голова как форма в принципе симметрична. Но часто один глаз бывает больше другого, или нос слегка искривлен. Эти элементы асимметрии очень важны, особенно в портрете — они помогают острее передать характеристику изображаемого человека.

Построение рисунка на первых порах облегчается применением вспомогательных линий и опорных точек. Они лучше чем какие-либо другие средства помогают анализировать форму, передавать ее перспективные изменения, сокращения.

Из вспомогательных линий особенно важна срединная линия, которую мы и примем за ось симметрии. Эту линию можно представить идущей по середине поверхности головы, от затылочного бугра вверх, по теменному шву, затем посередине лобной кости, вниз, между надбровными дугами по переносью и ниже, минуя выступы носовых костей. через середину верхней и нижней челюстей. По сторонам этой линии на равном расстоянии располагаются парные детали (глаза, крылья носа, углы рта, брови, лобные бугры, скулы, углы челюстей, уши и т. д.).

Пользуются и другими — поперечными вспомогательными линиями. Главной из них является линия, проходящая через переносицу, скулы, ушные отверстия к затылочному бугру. Эта замкнутая линия делит голову на два объема: лицевой и мозговой.

В сочетании со срединной линией она образует так называемую «крестовину», определяющую пропорции ширины к высоте, величины мозговой части черепа к лицевой, и степень поворота и наклона всей головы. Пересекаются эти две линии на переносице, поэтому переносица является тем пунктом, от которого и идет последующая вязка парных форм головы.

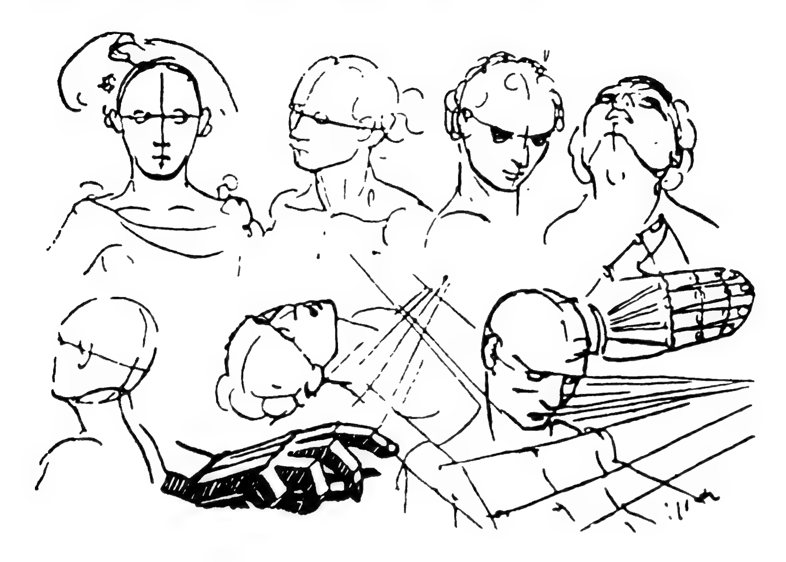
Роль «крестовины» в определении пространственного положения головы хорошо видна на рисунке Гольбейна (рис. 95). Надо сказать, что этим способом пользовались почти все художники, конечно, не обязательно всегда намечая «крестовину», но представляя ее себе, «держа ее в глазу».

Кроме описанных вспомогательных линий, пользуются еще и другими: проходящими в поперечном направлении через брови, основание носа, разрез рта, через лобные бугры. Все они помогают располагать на нужных местах парные симметричные детали.

При положении лица в фас, без наклона в стороны (рис. 96, *а* и *б*), левая половина головы равна правой, срединная и поперечные линии становятся прямыми — первая вертикальной, а вторые горизонтальными. Верхний край ушей приходится на уровне бровей, а мочки — на уровне основания носа. Переносица делит голову на две равные части по вертикали.

Голова в фасовом положении, но опущенная вниз, имеет срединную линию, тоже прямую и вертикальную, а поперечные — в виде дуг, обра-

щенных выпуклостью вниз (рис. 96, *в* и 96, *г*). В этом положении уши поднялись выше бровей; мозговая часть черепа стала по вертикали больше лицевой, а переносица опустилась. У головы, запрокинутой назад (без наклона в сторону), срединная линия — прямая, поперечные изогнуты дугами, обращенными выпуклостями вверх. Ушные раковины опустились по отношению к носу; переносица поднялась, мозговая часть черепа стала меньше лицевой (рис. 96, *д* и *е*).



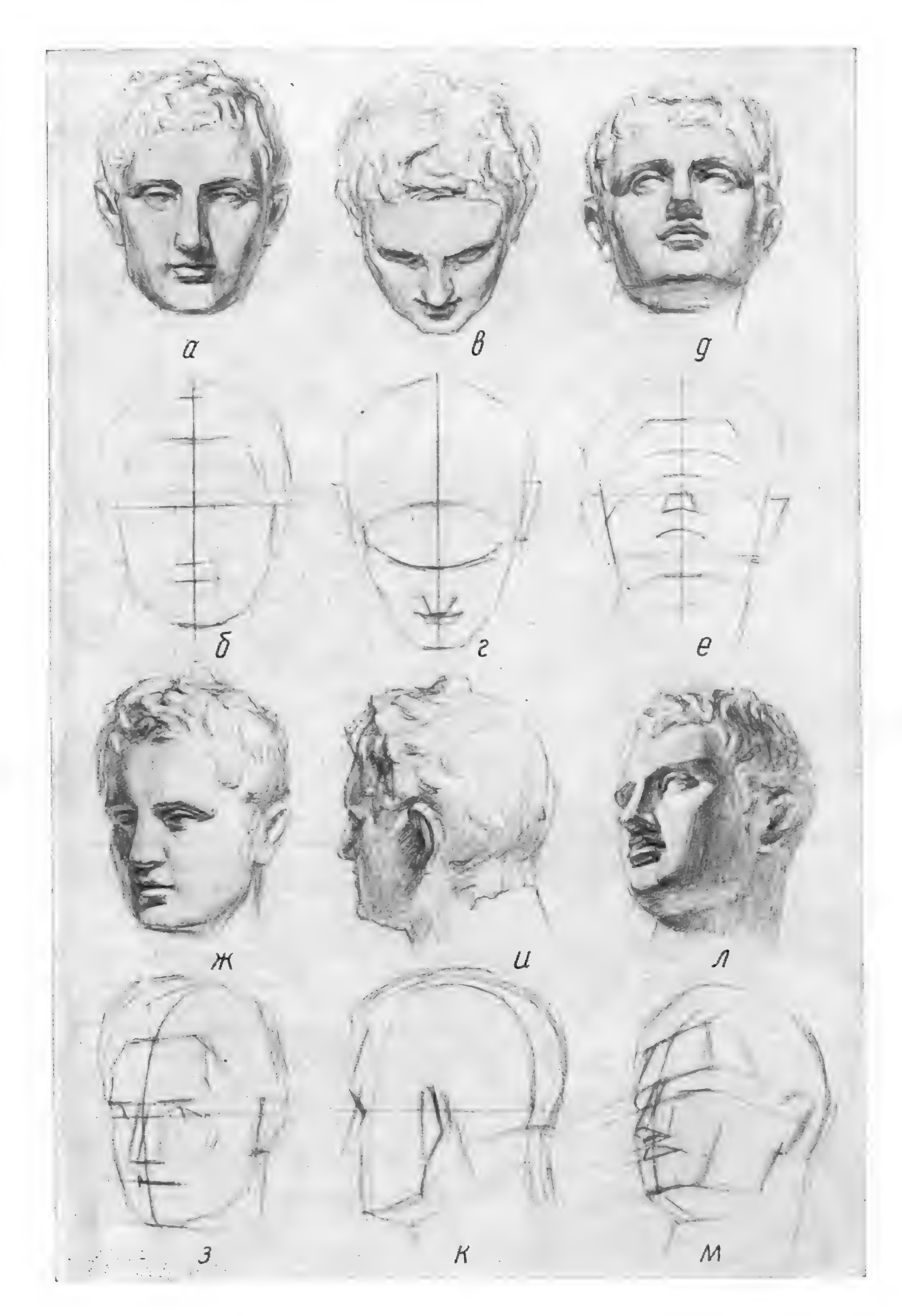
95. Гольбейн. Повороты головы

Сравнивая эти три положения, видим, что в первом случае переносица находится в середине изображения головы, а в двух других случаях пропорции и пространственное взаимоположение частей изменилось. Изменилась величина темени, лба, челюстей, а также общая форма головы; в случае «*в*» она наиболее длинная, так как самое большое расстояние — от затылка до подбородка дано здесь без сокращения, а в случае «*д*» — самая короткая.

Если голова повернута в сторону, срединная линия становится дугой, и чем больше поворот головы, тем дуга изогнута круче. Во всех случаях парные детали располагаются на поперечных линиях, но поразному удалены от середины. Такие повороты головы называются трехчетвертными, в отличие от фасовых и профильных. При этих поворотах один глаз всегда ближе к рисующему, другой дальше; то же происходит со скулами, висками и другими парными деталями. Поперечные линии здесь с уходом в глубину начинают сближаться, в силу перспективных сокращений.

Рис. 96, *ж* и 96, *з* — трехчетвертной поворот без наклона. Рис. 96, *и* и 96, *к* — трехчетвертной поворот также без наклона (вид с затылка). Рис. 96, *л* и 96, *м* — трехчетвертной поворот: голова поднята выше уровня горизонта. Здесь и срединная и поперечная линии становятся дугами.

Надо помнить, что срединная линия отличается от профильной. Последняя проходит по всем точкам середины головы, отмечая рельеф



96. Таблица поворотов головы

выступающих частей, а срединная линия дугообразна, и минует сильно выступающие или углубленные места, как например кончик носа, выдвинутая или «утопающая» губа. Это очень важно усвоить, так как во всех поворотах (кроме фасового положения) рельеф профиля как раз и характеризуется степенью отклонения выступающих и углубленных деталей от середины.

Чтобы не было резкого перехода от мертвой натуры к живой, учащимся предлагается предварительно рисовать череп, потом гипсовые слепки глаза, носа, губ и, наконец, уже всю гипсовую голову.

РИСОВАНИЕ ЧЕРЕПА

Изучение формы головы необходимо начинать с рисования и одновременно анализа анатомического строения черепа. Примером учебного рисунка черепа в трех положениях может служить рис. 97. Здесь череп нарисован в трехчетвертном повороте, со стороны затылка (в положении, близком к профильному) и со стороны мозгового черепа (в ракурсе). По рисункам видно, что все внимание рисовавшего было сосредоточено на изучении формы костей. Сложные поверхности он расчленил на отдельные участки, более или менее приближающиеся к плоскостям. Ребра пересечения плоскостей, переход плоскостей друг в друга отмечены с некоторым усилием. От этого череп приобрел вид граненого. Это, конечно, не совсем соответствует действительности, но такой способ очень помогает изучению формы. Здесь мы опять применяем некоторую геометризацию, о которой уже говорилось в предыдущих главах, и которая помогает нам лучше проанализировать сложную пластическую форму. Если внимание рисующего будет направлено главным образом на передачу игры света и тени, если он будет добиваться только внешней схожести изображения, он, конечно, получит от этого какую-то пользу, но твердых знаний не приобретет. А для рисования, особенно по памяти и по представлению, нужны знания именно конструкции головы.

ПРИМЕРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Выполнить:

1. Длительный детальный рисунок черепа с натуры в трехчетвертном положении.
2. Два краткосрочных рисунка черепа с натуры в других положениях с ракурсами снизу и сверху.
3. Схематический конструктивный рисунок черепа по представлению в задуманных поворотах.

РИСОВАНИЕ ЧАСТЕЙ ЛИЦА

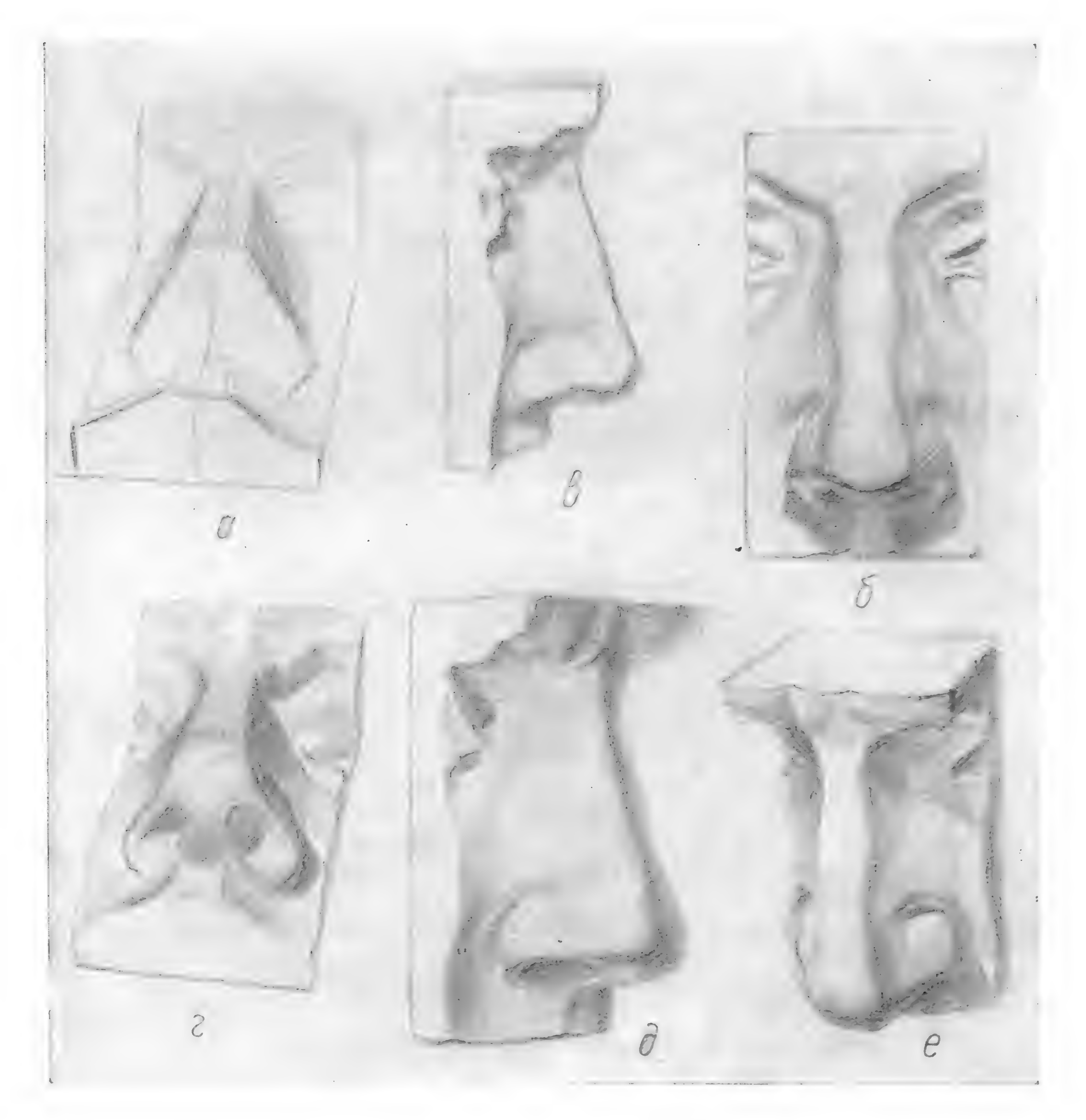
Труднее всего рисовать наиболее активные части лица: глаза, нос, губы, а также ухо. Эти части, ввиду сложности устройства, требуют отдельного изучения и систематического рисования с гипсовых слепков.

В основе формы **носа** лежит призма. Поверхности ее следующие: две боковых, одна передняя, лежащая между переносьем и кончиком носа, и одна нижняя (основание), на которой расположены ноздри. Носы могут быть самых разнообразных форм и пропорций, но во всех случаях довольно легко увидеть призматическую основу.



97. Череп. Учебный рисунок

На рис. 98, *а* показано начало построения рисунка носа в ракурсе, т. е. в сильном перспективном сокращении. Здесь ясно видны все основные плоскости, образующие форму; из них больше всего развернута нижняя площадка, а передняя и боковые плоскости сильно сокращены.



98. Форма носа в разных положениях

В прямом (фасовом) положении нос строится симметрично, от срединной лицевой линии (рис. 98, *б*). Ширина основания сопоставляется с общей длиной носа и с расстоянием между глазами, которое часто равно ширине нижней части носа.

На рис. 98, *в* показано профильное положение носа. Здесь важно правильно наметить угол наклона передней площадки, направление линии, ограничивающей нижнюю площадку, и пропорции длины носа к ширине — в области переносья и в основании.

При небольшом повороте носа в сторону ближняя боковая сторона широко развернута, дальняя или совсем не видна или сильно сокращена (рис. 98, *д* и 98, *е*).

Помня, что срединная лицевая линия проходит через середину переносицы и середину основания носа, но не через кончик его и не через переднюю площадку, мы заключаем, что всякий поворот носа в сторону сопровождается отклонением его профиля от середины лица, т. е. чем дальше кончик носа от середины, тем поворот сильнее, и наоборот. Если лицо поднято кверху, кончик носа приближается к уровню внутренних углов глаз (слезников), а переносица отходит от них вверх: при этом передняя площадка носа сокращается, а нижняя увеличивается (рис. 98, *г*).

Опускание лица вниз, наоборот, увеличивает расстояние от линии слезников до кончика носа: переносица при этом или приближается к уровню слезников или даже опускается ниже их. Длина передней площадки увеличивается, нижняя становится невидимой (рис. 98, *е*).

Таким образом положение формы носа в пространстве определяется соотношением размеров плоскостей, ограничивающих поверхность призматической его основы, положением профильной линии по отношению к середине лица и расстоянием от переносицы и кончика носа до других частей лица.

Для всех описанных упражнений предпочтительно брать отдельные гипсовые слепки частей лица, вырезанные вместе с прямоугольным куском гипса, как это показано на рисунках. Это помогает уяснить положение детали в пространстве; поэтому и начинать рисунок рекомендуется с выяснения поворота всего куска по отношению к точке наблюдения.

Нос имеет постоянную форму, это неподвижная часть лица.

Глаз, напротив, чрезвычайно подвижен и поэтому сложнее для рисования. Глаз активно участвует в выражении лица, в его экспрессии.

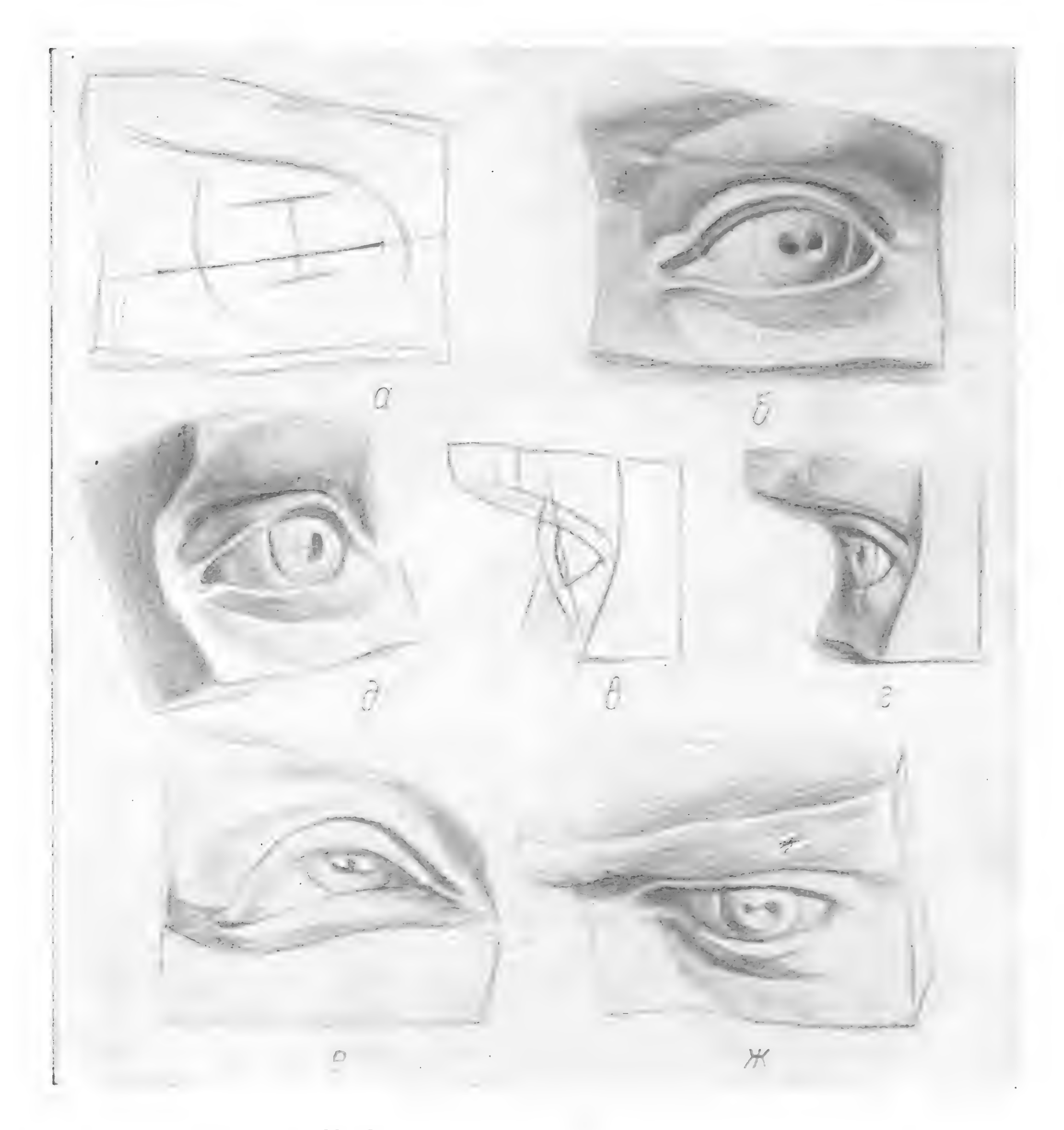
Глаз, или глазное яблоко, имеет шаровидную форму, погружен в глазничную впадину так, что наружу выступает лишь полушарие, в центре которого имеется выпуклость с радужной оболочкой, окружающей зрачок.

Снаружи глаз покрыт веками (нижним и верхним). В описываемом нами слепке глаза Давида, итальянский скульптор Микеланджело показал зрачок глубокими впадинами, а радужная оболочка обрисована контуром.

Когда глаз смотрит прямо перед собой, верхнее веко лежит на выпуклости радужной оболочки, приближаясь к зрачку, а нижнее веко — около нижнего края радужной оболочки. В этом случае нижняя часть полушария глаза открыта. Линия ресниц верхнего века имеет излом над зрачком; с перемещением взгляда излом века следует за зрачком.

Приступая к рисунку глаза, сначала надо ясно представить, в каком положении находится натура, как поставлен глаз: в фас, три четверти, опущен или поднят. На первых порах прямоугольный кусок всего гипсового слепка поможет установить это и определить, в каком направлении идут перспективные сокращения.

Начинается рисунок с построения всего куска гипса вместе с глазничной впадиной и полушарием глаза. Построив глазничную впадину, образованную костями носа, лба и скуловой, уточняют размер полушария глаза, проводят ось разреза глаза (соединяют внутренние



99. Форма глаза в разных положениях

и внешние углы разреза). Линией поперечной к оси разреза намечается направление взгляда, т. е. сдвиг зрачка в сторону.

Засечками намечается ширина глазной щели, т. е. положение верхнего и нижнего века (рис. 99, *а* и *б*).

Рисуя веки, следует ясно представлять, что они имеют определенную толщину и лежат на шаровидной поверхности. Выше глаза выступает выпуклая ветвь круговой мышцы.

Строя профиль глаза, надо помнить, что верхнее веко выдвинуто вперед, линия овала глазного яблока направляется от верхнего века вниз и внутрь (рис. 99, *в* и *г*).

Начинающие часто рисуют веки одинаково выступающими вперед, т. е. на одной вертикали, и увеличивают расстояние от зрачка до угла глазной щели. Это ошибка. Указанное расстояние надо брать пропорционально высоте щели.

На рис. 99, *д* глаз повернут в три четверти. По сравнению с фасовым положением пропорции глазной щели изменились, расстояние между углами глаза уменьшилось. Окружности радужной оболочки и зрачка сжались, превратившись в эллипс. Ближе к внешнему углу глаза толщина век выступает сильнее.

На рис. 99, *е* показан вид глаза снизу. Дуга нижнего века изогнулась выпуклостью вверх, верхнее веко делает более крутой изгиб. Толщина его видна полностью, а толщина нижнего скрыта. Окружности радужной оболочки и зрачка сильно сжались в эллипс.

На рис. 99, *ж* показан вид глаза сверху. Веки изогнуты в обратном направлении, по сравнению с предыдущим положением.

Губы также очень подвижная часть лица, принимающая активное участие в мимике. Ширина рта может быть различна, но она всегда больше ширины основания носа, различной бывает и толщина губ. Иногда выдается вперед верхняя губа, иногда нижняя, углы рта поразному опущены по отношению к середине разреза. Ввиду большой подвижности губ, трудно обобщить их форму, как это было сделано с формой носа. Начинающие часто совершают ошибку, обрисовывая очертания только слизистой (розовой) части губ, вместо лепки всей формы, от носа до подбородка, и членения формы на ряд плоскостей.

На рисунке 100, *а* и 100, *б* показаны губы в прямом фасовом положении. При построении этого рисунка нужно взять пропорции всего куска гипса и, проведя срединную линию, определить место и величину разреза рта, степень возвышения середины верхней губы над углами рта, толщину губ и т. д. При этом нужно неуклонно соблюдать принцип — идти от больших форм к мелким, от общего к частному.

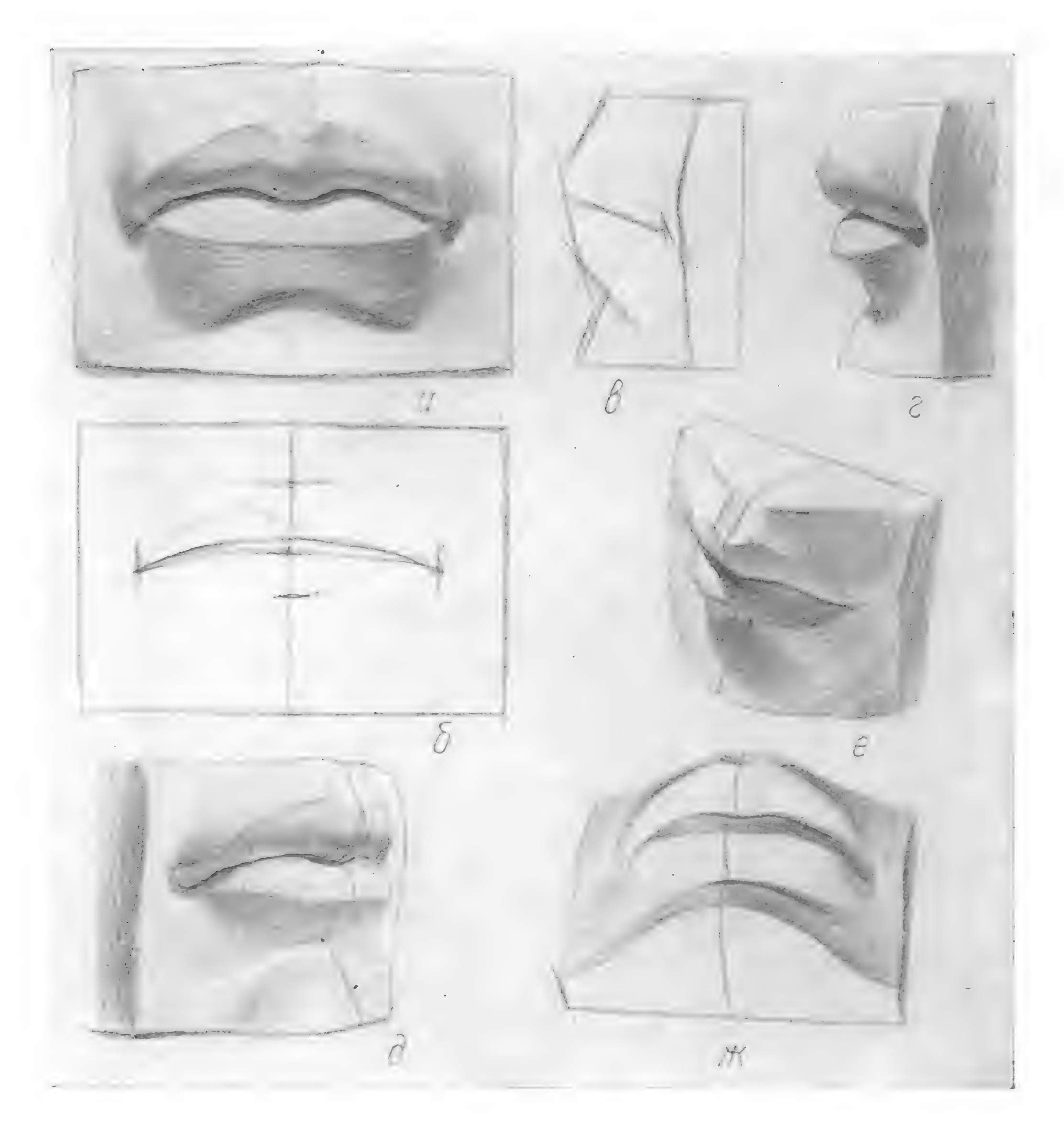
Рисунок 100, *в* и *г* показывает профильное положение губ. Здесь важно правильно наметить величину разреза рта, наклона его, а также степень выдвинутости вперед верхней губы по отношению к нижней; далее уточняются места стыка форм нижней и верхней губ и лепится их форма.

На рисунке 100, *д* губы повернуты в три четверти. Профильная линия рассекает их на две неравные части, ближняя часть развернута больше дальней, так как обе половины лежат в разных плоскостях, под углом друг другу.

Не знающие этого положения часто допускают грубую ошибку, рисуя обе половины губ почти равными.

На рисунке 100, *е* губы повернуты в три четверти, но в другую сторону (вид сверху). В этом положении толщина слизистой части верхней губы сократилась, а нижней развернулась больше. Такой поворот строится путем правильного сочетания наклонной дуги разреза рта и пересекающей линии профиля или срединной линии.

На рисунке 100, *ж* показаны те же губы снизу. Они дугообразно развернуты в обратном направлении, толщина слизистой части нижней губы сокращена, а верхней — развернута.



100. Форма губ в разных положениях

Ухо состоит из следующих частей: полость ушной раковины, находящаяся в центре уха; окружающий ее сверху и сзади противозавиток сложной формы; завиток в виде продолговатого выступа, обрамляющего противозавиток. Внизу расположена мягкая часть уха — мочка.

С края передней части полости ушной раковины имеется выступ — козелок (рис. 101).

Строя овал уха, в первую очередь следует правильно взять направление оси этого овала, которая часто бывает параллельна линии носа. Далее, идя от общего к частному, определяют пропорции овала



101. Форма уха в разных положениях

и, исходя из них, как уже сказано, определяют полости раковины, выпуклости завитков и т. д.

На рис. 101, *а* показано ухо, как оно видно спереди, в небольшом наклоне. Ширина его в этом случае сокращается. На переднем плане видна толщина мочки, козелок, передняя часть завитка.

На рисунке 101, *б* дан вид уха снизу. Здесь сократилась длина овала, на переднем плане выступает мочка. Рисунок 101, *в* представляет

вид уха сверху. Здесь сократилась длина овала, на переднем плане ясно выступает завиток.

На рисунке 101, *г* ухо взято в вертикальном положении и несколько сзади. Сократилась ширина овала; рельефно выступают изгибы завитка. Раковина видна правее завитка.

РИСОВАНИЕ ГОЛОВЫ С ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ

Рисованию головы живой модели предшествуют длительные рисунки головы с гипсовых слепков.



102. Савинский. Рисунок головы Аполлона

Конечно, при этом необходимо систематически делать и наброски, тренировать глаз в быстрой оценке характера формы и движения. Но основным видом работы остается длительный рисунок, в котором

наиболее полно передаются главные, существенные признаки модели. Такой рисунок, при условии углубленного изучения натуры, дает твердые знания формы.

Гипс, по сравнению с живой натурой, больше способствует сосредоточению внимания рисующего на форме, так как в нем отсутствуют движение, жизнь, окраска, разнообразная фактура поверхности. Целесообразнее начинать с рисования гипсовых слепков античных образцов.



103. Гипсовая голова в ракурсе. Учебный рисунок

например головы Апоксиомена, Аполлона Бельведерского, Дорифора. Они построены по канонам и поэтому более удобны для изучения.

После этого переходят к рисункам гипсовых голов с ярко выраженным характером формы: головы Сократа, Гомера, римские образцы и слепки с более поздней скульптуры. Обучающемуся необходимо также сделать зарисовки с гипсового слепка анатомической головы («экорше»), так как это способствует изучению главнейших мышц, участвующих в образовании формы головы и в экспрессии лица. В качестве натуры рекомендуется слепок головы анатомической фигуры, сделанный французским скульптором XVIII в. Гудоном.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ДЛИТЕЛЬНОГО РИСОВАНИЯ ГОЛОВЫ С ГИПСА

Итак обязательное условие рисования — последовательный плановый ход работы над рисунком. Совершенно неправильно работать по частям, рисуя сначала, например, глаза, потом нос и т. д., или «перескакивать» с детали на деталь. В результате такого метода целостного изображения не будет.

Цельность видения модели и цельность изображения ее — одна из основных задач рисунка и эту задачу надо ставить на всех стадиях работы, начиная с первого наброска.

Поэтому сначала необходимо, не обращая внимания на детали, сконцентрировать внимание на большой форме головы и выяснить ее характерные особенности.

Как понимать характер формы? Н. В. Гоголь пишет: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх». Голова удлиненная, круглая, приплюснутая и т. д. — вот это и есть характер большой формы.

Итак, рисующий, всматриваясь в модель, видит, что голова, скажем, удлиненных пропорций; в верхней мозговой части черепа она широкая, а к подбородку суживается. Положение головы также уяснено; она несколько поднята и повернута вправо (рис. 108). Пока этих наблюдений вполне достаточно.

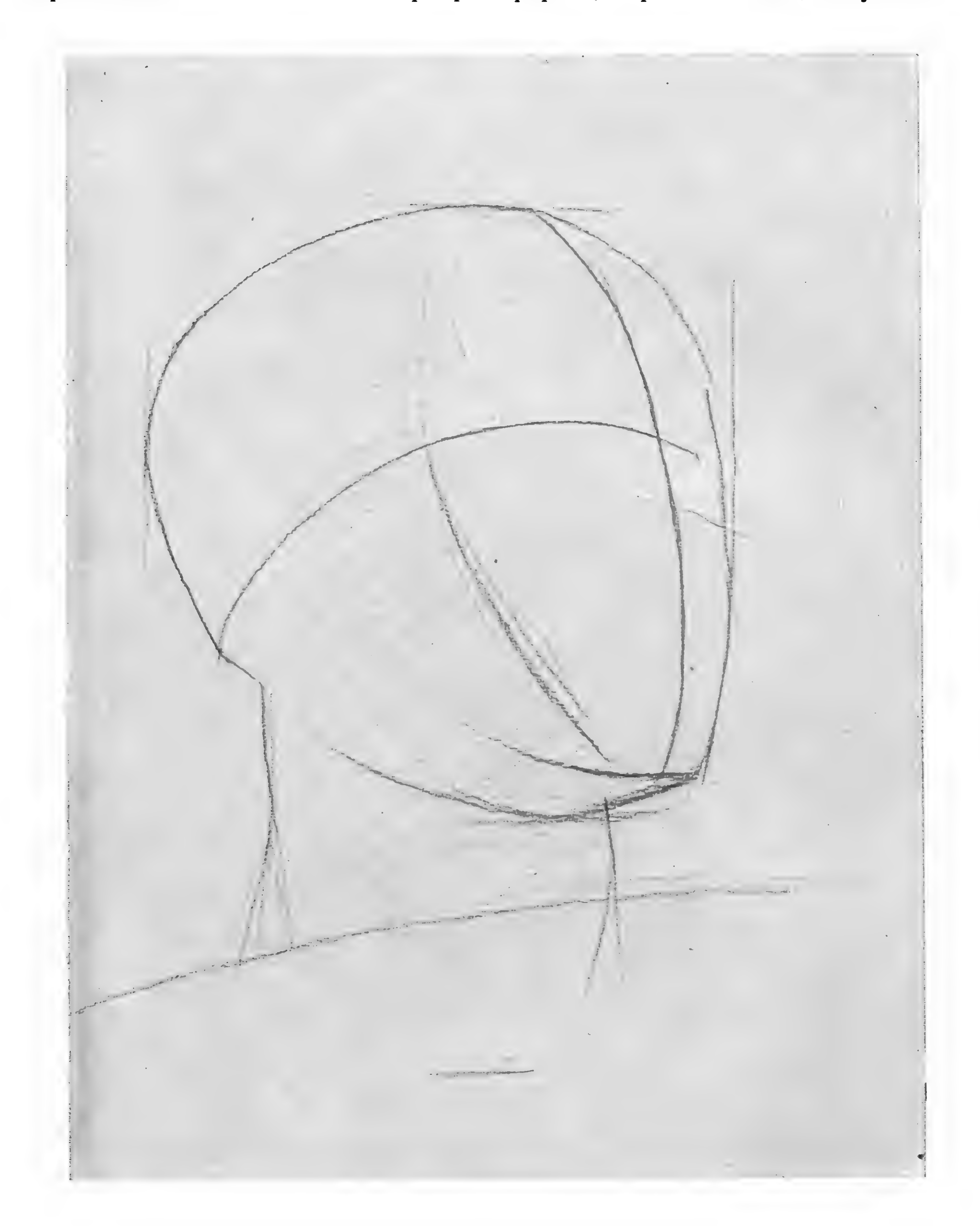
Перед началом рисования необходимо наметить композиционное расположение рисунка на листе бумаги. Для рисунка головы целесообразно брать формат не более $^1/_2$ и не менее $^1/_4$ стандартного листа. Что касается размера изображения, то он должен согласоваться с размером бумаги, т. е. изображению не должно быть «тесно» в листе, но не следует оставлять и слишком больших полей. Как правило, рисунок головы располагается немного выше центра листа.

Движение или поворот модели в сторону заставляет немного сдвинуть в сторону и изображение, в целях композиционного равновесия.

Решая композиционное расположение, рекомендуется сделать несколько предварительных набросков на маленьких листах и когда соотношение рисунка с форматом бумаги будет найдено, можно приступить к длительному рисунку.

Первая стадия (рис. 104). Намечаем композиционное расположение рисунка, приблизительно наносим пропорции головы, включая шею, — сначала засечками по краям ее, затем рисуем овал с крестовиной. Крестовина дает возможность уже на начальной стадии наметить пространственное положение всего объема. Благодаря ей видна степень

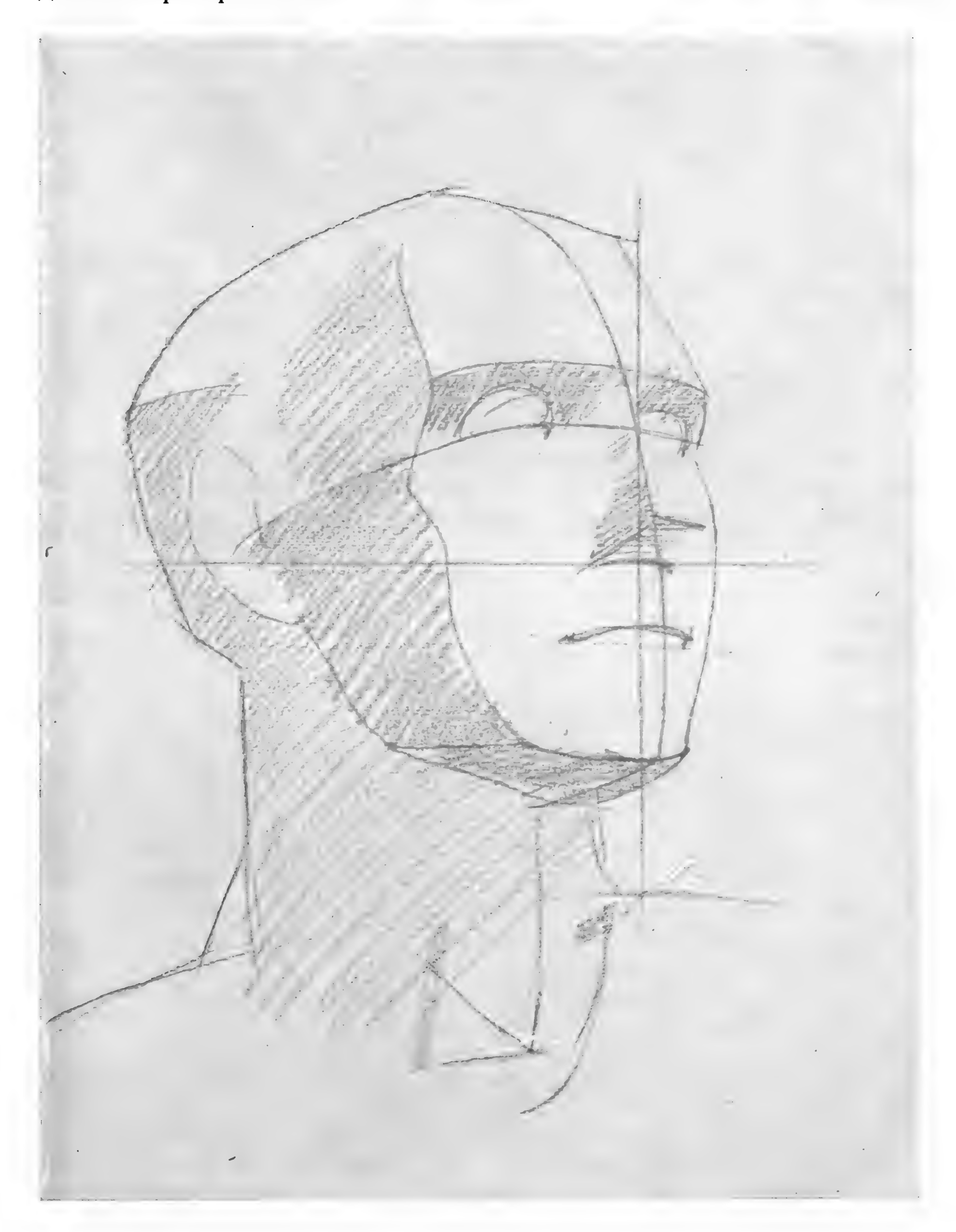
поворота головы в сторону, видно насколько она поднята вверх. Далее приблизительно намечается «ребро» формы, передний план, откуда по-



104. 1-я стадия рисунка гипсовой головы

верхности направляются в глубину, и место, где лицевая поверхность переходит в боковую. Последняя находится в тени и покрывается легкой штриховкой.

Вторая стадия (рис. 105). Уточняются пропорции всего объема головы и отношение величины мозгового черепа к величине лицевого. В данном пространственном положении нижняя лицевая часть видна



105. 2-я стадия рисунка

вся; мозговая из-за приподнятого положения головы сокращена. При этом лобная, височная и особенно теменная кости подверглись наибольшему сокращению.

Далее уточняется изгиб срединной линии. Особенно важно точно определить взаимоположение переносицы и середины подбородка по вертикали. На рисунке видно, что подбородок выдвинут вперед (вправо), а середина лба — в глубину (влево). Уточняется изгиб поперечной линии, т. е. взаимоположение глаз, скул, ушей и затылка по горизонтали.

Линия эта выгнута дугой так, что выше всего она в области ближнего глаза; дальний глаз несколько ниже. Скула направляется в глубину и вниз к уху. Мочка уха опущена ниже основания носа, затылочный бугор еще ниже. Уточняется разграничение лицевой поверхности от боковой — краем виска, углом скулы и подбородка. Намечаются края надбровных дуг, основания носа, разреза рта, уха. Определяется величина глазных полушарий, носа, длина губ.

Таким образом, в этой стадии идет уточнение общей формы головы и намечаются основные детали, но обязательно в отношении к целому и друг к другу. Следовательно, смотреть нужно на весь объем в целом и, намечая одну деталь «держать в глазу» и остальные, особенно парные, симметричные. Весь объем в этой стадии намечается несколькими основными поверхностями.

Третья стадия (рис. 106). Продолжается дальнейший, более углубленный анализ формы. Точнее строится форма мозгового черепа, разграничиваются его основные поверхности. Тоже делается и с остальными частями головы: скуловыми дугами, глазничными впадинами и т. д.

Не следует какую-либо деталь прорисовывать тщательнее, чем другие. Рисунок на любой стадии должен быть одинаково проработан во всех частях. Если у черепа намечены лишь основные поверхности, образующие форму, то и нос на этом этапе должен быть уточнен лишь в отношении общих размеров и главных поверхностей; пусть форма его будет пока несколько геометрична, но она уже должна носить индивидуальный характер.

Теперь своевременно определить высоту горбинки и ширину носа у основания и кончика, величину крыльев. У губ также намечаются основные направления поверхностей (в том числе толщина); что касается глаза, то теперь более точно строится форма глазничной впадины, намечается толщина и положение век. У нижней челюсти определяются и строятся основные повороты формы. Главное внимание должно быть обращено на построение края челюсти с его углами и подбородочным возвышением.

Строя объем, целесообразно расчленить его поверхность на основные направления, близкие к плоскостям. Это хорошо помогает познанию конструктивной формы. Уяснив направление этих поверхностей, легче будет определить, какая из них темнее, какая светлее, какая больше повернута к источнику света, какая меньше.

Этим надо руководствоваться и при прокладке светотени — не просто копировать усветления и утемнения, наблюдаемые в натуре, а сообразовываться с направлением поверхности каждого участка объема; только в этом случае процесс лепки формы средствами светотени будет сознательным.

На описываемом этапе легкой штриховкой намечаются самые основные тени.

Четвертая стадия (рис. 107). В этой стадии идет дальнейшая углубленная проработка всей формы, ее детализация. Например, уточняется



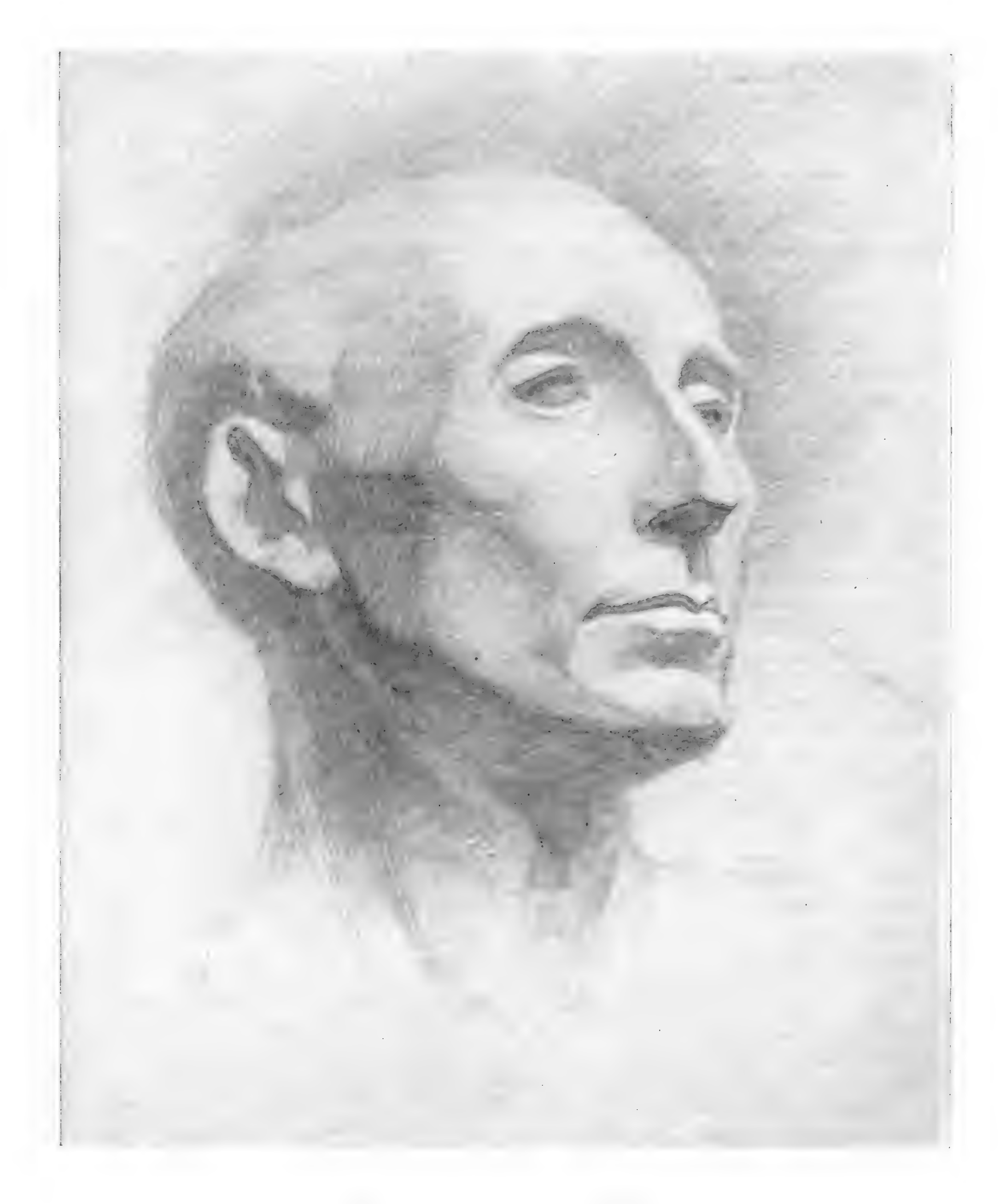
106. 3-я стадия рисунка

форма нижней челюсти, у носа строятся остальные мелкие поверхности, — лепится форма крыла, намечаются ноздри, уточняется толщина носа на всем его протяжении; строятся веки глаз, зрачки, форма круговой мышцы глаза и т. д. Тени усиливаются, прокладываются полутени, намечаются рефлексы.



107. 4-я стадия рисунка

Пятая стадия (заключительная) (рис. 108) — самый ответственный этап работы перед завершением рисунка — наиболее углубленная детальная лепка формы с помощью светотени. В это время идет сравнение всех теней, полутеней и освещенных мест, окончательно моделируются поверхности формы, устраняется некоторая первоначальная схематичность. На последнем этапе рисунка следует добиваться возможно более полного сходства с моделью.



108. Законченный рисунок гипсовой головы

Завершается работа обобщением рисунка, приведением его к гармоническому целому. Это необходимо потому, что в результате детальной проработки некоторые части могли получиться мало связанными с общим, оказались слишком дробными, контрастными, излишне

выпуклыми, а некоторые важные части оказались забитыми, стали почти незаметны.

Все это требует многократной проверки общего состояния рисунка, сравнивая его с моделью в целом. Кроме того, нужно позаботиться и о тональном единстве рисунка, уточнить относительную силу теней, полутеней, бликов, рефлексов, созвучие всех этих тонов и полутонов с фоном. Выполняя в этой последовательности рисунок, обучающийся идет с самого начала от общего к частному, от целого к деталям, а на завершающей стадии, обобщает рисунок, приводит его опять к целому, но уже обогащенному деталями.

После длительного рисунка с натуры рекомендуется повторить его по памяти. Для этого берется другой, уменьшенный формат бумаги и рисунок делается не детальный. В процессе рисования по памяти обучающийся встретится с рядом трудностей, например, память сохранила мало наблюденного материала от натуры, запомнились отдельные детали, но забыто основное, — большая форма и ее пространственное положение. В таких случаях очевидно, что учащийся лишь копировал натуру, форма не анализировалась, а механически срисовывалась, закономерности ее построения не были понятны; рисующий работал больше глазами и рукой, чем «головой».

Повторение рисунка по памяти — своеобразный самоконтроль. Обучающемуся становится ясно, что именно он понял, уяснил, а что просто скопировал; кроме того тренируется зрительная память. Для развития ее полезно проделывать специальные упражнения: ставить натуру на 5—10 минут, а затем убирать ее и делать рисунок по памяти. Такой рисунок, конечно, не будет очень детальным, так как наблюденного материала недостаточно, но в нем обязательно должен быть выразительно передан характер большой формы и положение ее в пространстве. Кроме рисования по памяти, необходимо систематически упражняться в рисовании «от себя», по представлению.

Предположим вы нарисовали голову с натуры с поворотом в три четверти. Нарисуйте ее по представлению в другом повороте и несколько опущенной, или поднятой. Такие упражнения особенно помогают в творческой работе над композицией, где эскизы, как правило, делают по представлению, «от себя».

Чтобы лучше освоить строение формы головы, кроме длительных штудировок, полезны краткосрочные, более схематичные рисунки разнообразных положений формы по отношению к рисующему, где все внимание сосредотачивается на построении «большой формы» в пространстве.

Эти упражнения надо выполнять как можно больше и чаще. Такое рисование закрепит знание головы, как объемной формы, поможет изображать ее «от себя», по представлению.

Пример такого учебного упражнения (рис. 109) — гипсовый слепок античной женской головы. Здесь два главных объема — голова и шея — находятся в сложной пластической взаимосвязи. Если форма головы яйцевидная, то шея ближе к цилиндрической, с небольшим изгибом. Взаимоположение этих форм постоянно, но в разных поворотах по отношению к рисующему, их роль и положение в пространстве изменяется.

После подобных рисунков с натуры рекомендуется нарисовать «от себя» эту же натуру, но в новых положениях. Приобретая все больше и больше навыков в построении схемы головы, постепенно ограни-

чивают применение вспомогательных линий с тем, чтобы потом совершенно от них отказаться. В дальнейшем будет достаточно их лишь вообразить, сделав движение карандашом в воздухе около бумаги. И только в случае, когда увязка деталей никак не дается, можно наметить линию построения.

Привычка к вспомогательным линиям часто приводит к тому, что рисующий возводит целые «строительные леса», чтобы построить форму, а характер этой формы так и не схватит потому, что слишком



109. Наброски с гипсовой головы. Учебное упражнение

занят «топографическими» вычислениями мест деталей. Схемой построения надо пользоваться не как каркасом, на котором строится форма головы, а как средством проверки правильности построения; срединную и поперечные линии лица, схему носа, глаза и пр. надо уметь вообразить. Исключение можно сделать только для крестовины: ею можно пользоваться в самой первой стадии рисования для определения наклона и поворота головы.

ПРИМЕРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Рисунок гипсового слепка анатомической головы человека («экорше») в целях изучения мышечного покрова.
2. Два-три длительных рисунка с гипсовых голов античного образца при искусственном свете от одной лампы.
3. Повторение тех же рисунков по памяти в уменьшенном размере.
4. Обобщенные, даже схематичные рисунки гипсовой головы в разнообразных наклонах и поворотах.

5. Схематичный рисунок той же головы по представлению в новом заданном повороте (например, сильный поворот в три четверти влево и немного вниз, или небольшой поворот вправо, сильный подъем вверх и т. д.).

РИСОВАНИЕ ГОЛОВЫ ЖИВОЙ МОДЕЛИ

После того, как обучающийся, рисуя гипсовые головы, усвоил закономерности строения формы и стал хорошо ориентироваться в построении различных пространственных положений головы, можно переходить к рисованию с живой модели.

Гипсовые головы не окрашены, они целиком белые, поэтому разница по светосиле отдельных участков их зависит исключительно от места и силы источника света. Голова живого человека по-разному окрашена (волосы, глаза, кожа). Для рисования гипсов вполне достаточно средств света и тени с их градациями: при рисовании живой головы прибавляется тональная разница по светлоте волос, глаз, разных участков кожи и т. п.

Гипсовые головы — это слепки со скульптур великих художников, которые проделали большую работу по отбору и выявлению самого главного в модели. Характер общей формы и основные детали в меру подчеркнуты, например волосы обобщены в пряди, композиционно связанные в одно целое.

Рисуя живую натуру, каждый художник должен сам проделывать такой отбор и обобщение. Невозможно и не нужно рисовать каждый волос на голове, но необходимо показать характер формы волос в целом, отнесясь к ним как к своеобразной шапке, облегающей череп. имеющей определенную толщину, форму, плотность.

Переходя к рисованию живой модели, обучающемуся необходимо увеличить количество кратковременных набросков — с натуры, по памяти и по представлению. Такие наброски помогут быстрее схватывать и острее воспринимать характер натуры. Надо приучиться каждый длительный рисунок начинать с кратковременного наброска. Это помогает хорошо расположить рисунок на бумаге и уяснить общий характер формы. В процессе длительного рисунка полезно также сделать несколько кратковременных набросков этой же модели, но с других точек наблюдения: рисуя голову в фас, нужно чувствовать ее профиль и, наоборот.

Как мы уже говорили, лица обыкновенно бывают не симметричными. Эта асимметрия иногда выражена ярко, иногда едва уловима. Если внимательно присмотреться к модели, мы увидим, что каждый из пары глаз имеет свой оттенок в выражении, левый угол рта чем-то отличается от правого, брови различно поднимаются и опускаются и т. д. Эту асимметричность важно уловить при передаче индивидуального сходства, психологического состояния.

Но чрезмерное подчеркивание асимметрии в рисунке ведет к разрушению построения головы, к карикатурности.

Последовательность длительного рисунка головы живой натуры та же, что и для гипсов, но добавляется забота о тональной моделировке формы. К тональной характеристике следует приступить как можно раньше — имеется в виду не полная тональная проработка какой-либо части рисунка, а учет силы тона в разных местах. Практически это зна-

чит, что строя рисунок, надо соразмерять силу штриха или пятна с тоном данного места в натуре. Может быть в начальной стадии это будет взято не в полную силу, а только намеком, — например, волосы будут несколько темнее кожи и т. п.

Строя рисунок, надо учитывать, что живая модель не может оставаться неподвижной во все время позирования — голова более или менее будет изменять свое положение.

Однако это не значит, что нужно все время менять построение рисунка, следуя за натурой. Надо выбрать определенное положение головы и строить его, хотя в какой-то момент это положение в натуре несколько изменилось.

Главное внимание должно быть направлено на внутреннюю связь частей формы, на их гармоническую цельность.

На рис. 110 показано упражнение в рисовании головы живой модели в трех различных положениях. Левый рисунок оставлен в начальной стадии проработки — построена большая форма головы с ее характерными особенностями. Тональные отношения только намечены легкой тушевкой. Два других рисунка проработаны детальнее, тональной характеристике уделено больше внимания.

Голова старика с седыми волосами нарисована углем (рис. 111). Сначала штрихи протирались, растушевывались, затем светлые места были выбраны резиной, а темные усилены штриховкой.

Рис. 112 может служить примером отличного выполнения учебного задания. В нем хорошо прочувствована и выражена общая форма головы, детали в меру проработаны. Для рисунка характерна целостность и выразительность. Тональные задачи решены так, что не заслоняют конструктивной основы формы.

Рис. 113 представляет краткосрочное учебное упражнение в рисовании одного из ракурсных положений головы.

В предыдущих главах были определены цели и задачи рисунка при обучении в специальных художественно-промышленных учебных заведениях, причем указывалось, как важно для обучающегося развить у себя декоративное мышление и в то же время овладеть объемно-пространственным пониманием формы.

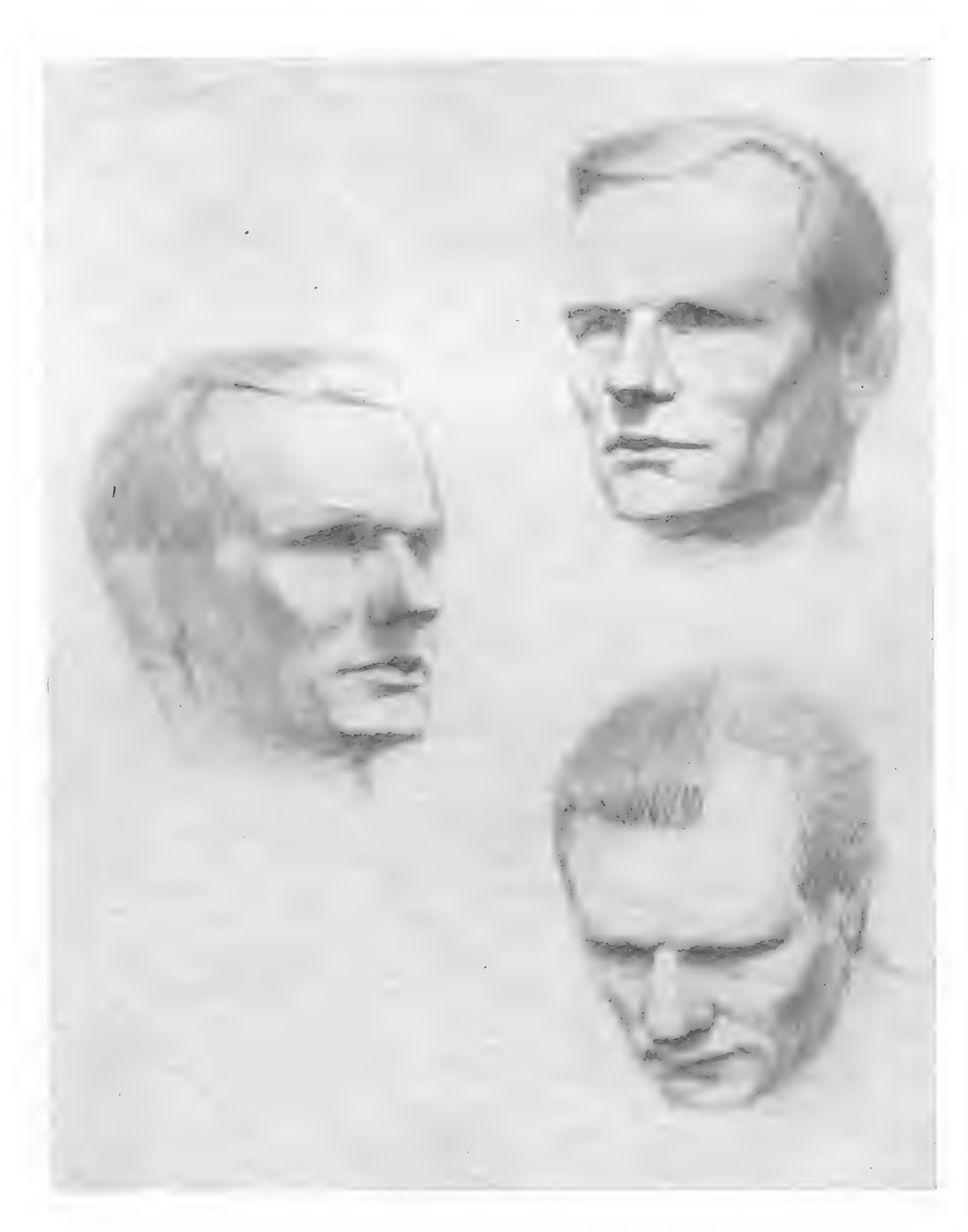
Но, если на первом этапе обучения главной задачей было приобрести умение изображать реальную форму по законам перспективы, анатомии, светотени, лишь с некоторым уклоном в декоративность, то на втором этапе ставится задача более активного претворения этой формы в декоративную.

Прекрасным примером такого решения служит фрагмент древнерусской монументальной живописи (рис. 130). Изображение здесь рассчитано на восприятие с большого расстояния, откуда не видны или искажаются мелкие детали.

Умение учитывать пространственные ситуации учащемуся необходимо развивать еще в процессе учебы.

Ниже приведены упражнения на обобщенное тональное решение рисунка отмывкой одноцветной акварелью со строго ограниченным количеством тонов (3—4 тона).

Рис. 114 сделан четырьмя тонами коричневой акварели после длительного рисования натуры карандашом, когда учащийся уже достаточно изучил данную модель. Упражнение выполняется в такой последовательности: сначала контурной линией прорисовываются все границы каждого из четырех тонов; границы эти не всегда соответствуют тоно-



110. Три положения головы. Учебный рисунок



111. Голова старика. Учебный рисунок углем



112. Учебный рисунок головы



113. Краткосрочный учебный рисунок головы



114. Декоративный рисунок головы

вой градации в детальном рисунке. Нельзя механически, через кальку, скопировать границы объемного детального рисунка, так как отсутствие градации полутонов, смягчающих переходы от света к тени заставляет «границы» тонов несколько передвигаться; некоторые углы сглаживаются, некоторые обостряются. После того как контуром обрисованы все тона, надо найти степень насыщенности каждого из них.

Для этого делается несколько пробных заливок на эскизах.

По такому же принципу выполнен рис. 115.



115. Декоративный рисунок головы

Сложнее задача однотонного изображения. Для рисунков такого рода требуется очень четкое контрастное освещение. Полутона при этом частью относятся к освещенной области натуры, а частью к затемненной. Граница тени приобретает еще большее значение, и обрисовка ее представляет большую трудность. Чем меньше изобразительных средств применяет художник, тем сложнее задача.

Еще труднее силуэт. Здесь совсем мало средств для передачи характерных свойств натуры. К числу упражнений такого рода относится работа художника Чехонина (рис. 116).

Этим методом пользуются художники, работающие в области черни по серебру, или миниатюристы при росписи силуэтом.

Следующие иллюстрации показывают разнообразный подход к рисованию головы.

Рис. 117 — автопортрет Леонардо да Винчи очень живо и выразительно передает образ гениального художника-мыслителя. Голова выполнена линейными и свето-теневыми средствами.



116. Чехонин. Силуэт

В рис. 118 Гольбейна решены тональные и отчасти декоративные задачи. Здесь лаконичность общей формы не нарушается даже очень тонкой моделировкой, тактичным акцентированием главных тоновых нажимов. Все это приближает рисунок к декоративной миниатюре.

Рис. 119 М. А. Врубеля — пример мастерского владения формой Цельность объема сочетается здесь с углубленной детальной проработкой рельефа.

Набросок головы работы итальянского художника XVIII века Тьеполло (рис. 120) сделан как бы «одним дыханием». Лаконичными средствами передана поза (движение), экспрессия лица.

Рис. 121 принадлежит бельгийскому скульптору XIX века Менье. Нарочитая «грубоватость» и суровость средств выражения хорошо согласуется с образом сильного мужественного рабочего.

Рис. 122 И. Е. Репина иллюстрирует типично «живописный» тоновой подход к рисунку.

Автор виртуозного рисунка пером (рис. 123) — шведский художник начала XX века Цорн дает острую характеристику персонажа. Объемность большой формы здесь очень четко выявлена.



117. Леонардо да Винчи. Автопортрет

Рис. 124 Г Верейского (тушь, щетинная кисть) интересен экономностью средств выражения.

Очень лаконичен и «крепок» по форме рисунок Микеланджело (рис. 125).



118. Гольбейн. Портрет Маретта

119. Врубель. Автопортрет



120. Тьеполло. Рисунок головы



121. Менье. Голова рабочего



122. И. Е. Репин. Портрет Введенского



123. Цорн. Мужской портрет



124. Г Верейский. Портрет. Тушь, кисть



125. Микеланджело. Рисунок головы

В линейном рисунке Рафаэля (рис. 126) «большая» форма вылеплена лишь с легким намеком на светотень.

Линейный рисунок французского художника XIX века Э. Мане (рис. 127) сделан с несколько большим акцентом на тон.

Рис. 128 Микеланджело — деталь декоративной росписи Сикстинской капеллы. Это прекрасный образец решения объемно-пространственных задач в декоративном плане.

Близок к декоративному решению рис. 129 — «Фаюмский портрет» (I век до н. э.), где, благодаря смелой решительной подаче главнейшего, зритель сразу остро воспринимает очень жизненный образ.



126. Рафаэль. Рисунок головы



127. Э. Манэ. Женский портрет



128. Микеланджело. Деталь росписи Сикстинской капеллы



129. Фаюмский портрет



130. Деталь древнерусской декоративной росписи

УПРАЖНЕНИЯ

1. Сделайте карандашом 3—4 рисунка мужской головы в разных поворотах и наклонах; свет искусственный.

2. Сделайте очень детальный рисунок карандашом с наиболее полной характеристикой пластических и тональных свойств модели. Натура — голова (живая модель) при искусственном освещении.

3. Нарисуйте по памяти натуру предыдущего задания.

4. Нарисуйте с натуры женскую голову или голову юноши при естественном дневном освещении.

5. Сделайте 10—15 рисунков головы с различной натуры (длительность от 2 до 6 часов), меняя материал и технику исполнения, в зависимости от характера натуры.

6. Заполните несколько альбомов набросками головы, полуфигуры и фигуры человека. Наброски могут быть разной длительности — от 1 минуты до часу и более. Делайте их с натуры, по памяти и по представлению, упражняйтесь ежедневно, ставя перед собой задачи более ограниченные. Эти задачи по сравнению с длительным учебным рисунком ограничены — передача характера формы, или тональных особенностей, или движения, поворота, наклона и т. п.

7. Сделайте рисунок головы в декоративном плане, т. е. очень лаконичный, обобщенный, использовав минимум изобразительных средств.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА

Завершающим этапом учебного рисунка является рисование фигуры человека. Как уже было сказано, человек — это наиболее сложное и гармоничное создание природы. Естественно, что овладение рисунком человеческой фигуры требует больших усилий, терпения, особо строгой последовательности в работе.

Многообразные формы частей человеческого тела, сложные сами по себе, находятся в пластической взаимосвязи друг с другом, создавая сложнейший комплекс. Задача изображения человека усложняется еще и тем, что он находится в постоянном движении, а движение связано с перемещением, следовательно, с изменением форм. Так как эти движения и изменения строго закономерны и зависят от анатомического строения тела, то непременное условие реалистического рисунка фигуры — это знание пластической анатомии человека. Но для этого недостаточно учебников и таблиц — анатомию необходимо изучать непосредственно на скелете и на анатомических фигурах («экорше»); которые надо обязательно зарисовывать. Такие зарисовки, кроме закрепления знаний анатомии, вводят непосредственно в рисование фигуры. Анатомическую фигуру лучше рисовать всю, одновременно практикуясь в передаче позы, пропорций и т. д., делая детальный рисунок. Но отдельные части, например суставы, мышцы конечностей и другие детали можно зарисовывать, не заботясь о большой законченности рисунка: важнее всего здесь передать суть: принцип движения костей в суставе, пропорции костей, строение формы руки, стопы или торса с главнейшими мышцами, образующими их рельеф.

На рис. 131—133 показаны примеры учебных зарисовок частей скелета и частей фигуры с мышечным покровом.

Перед рисованием целой фигуры обучающимся рекомендуется сделать следующие зарисовки:

а) Скелет торса с тазом, плечевыми и тазобедренными суставами.

б) Скелет руки (отдельно локтевой сустав и скелет кисти с запястьем).

в) Скелет ноги (отдельно коленный сустав, стопа).

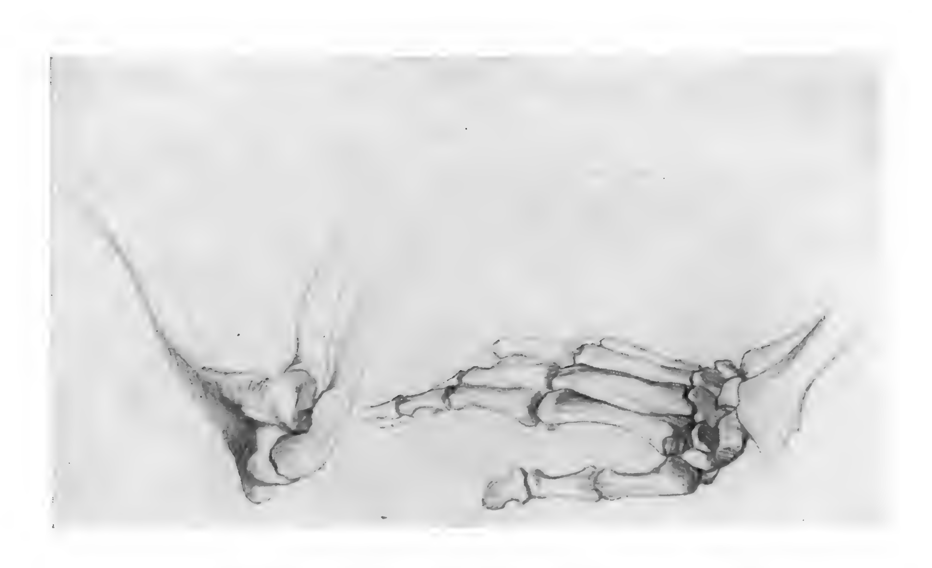
г) Мышечный покров верхней части торса с шеей и плечевым суставом.

д) Мышцы нижней части торса с тазом.

е) Экорше руки.

ж) Экорше ноги.

з) Повторение части натуральных зарисовок по памяти.



131. Зарисовка скелета локтевого сустава и кисти руки



132. Зарисовка мышц руки с гипсового слепка



133. Зарисовка мышц торса с гипсового слепка

Выполнение описанных упражнений даст представление о том, из чего складываются внешние формы тела, о механизме движения его частей.

Это должно послужить основой при рисовании фигуры человека.

АНАТОМИЧЕСКАЯ ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА («ЭКОРШЕ»)

Переходя к рисованию всей фигуры, мы сталкиваемся с многими сложными задачами. Особую трудность и важность приобретает здесь точное определение пропорций частей. Например, если размер головы по вертикали меньше $^1/_8$ высоты всей фигуры, то рост человека кажется высоким, и наоборот — с увеличением размера головы до $^1/_6$ высоты фигуры и более, рост человека воспринимается как низкий.

Пропорции женской фигуры иные чем мужской: длина торса по отношению к длине ног обыкновенно больше, т. е. если у мужчины лонное сочленение делит фигуру, примерно, на две равные части по высоте, то у женщин верхняя половина несколько больше нижней. У мужчин ширина плечевого пояса больше, а тазового меньше относительно роста, у женщин — наоборот. У детей относительная величина головы очень большая и тем больше, чем они моложе, и т. д.

Изучение пропорций полезно для художников. В различные эпохи существовали различные представления о красоте человеческого тела и, следовательно, менялись каноны пропорций. Наиболее популярны были античные греческие каноны, но и они менялись в разные эпохи развития греческой культуры.

Рисуя слепки античных образцов, основательно изучая их пропорции, надо иметь в виду, что в жизни такие фигуры встречаются редко.

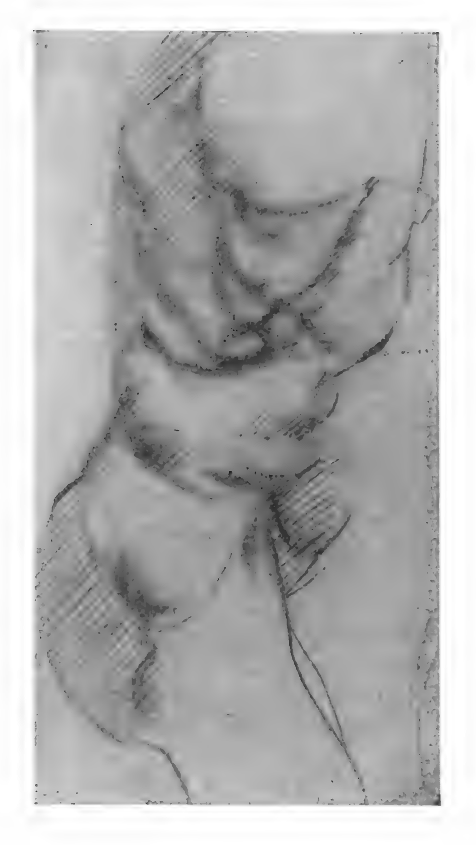
Индивидуальные особенности или характер формы каждой фигуры в значительной степени зависят от ее пропорций. Таким образом, знакомство с канонами может оказать пользу в том смысле, что учащийся будет знать, какую часть тела с какой сравнивать, чтобы установить пропорции каждой данной модели в отличие от канонизированной фигуры.

Мы знаем, что человек, двигаясь, принимает бесчисленное множество различных положений или поз. Человек находится всегда в движении, — статичных, в полном смысле неподвижных поз нет. Это относится и к скульптурным изображениям; изваяния великих мастеров полны жизни и движения. Если, тем не менее, употребляется выражение «статичная» или спокойная поза, то под этим подразумевается не неподвижность, а равновесие масс, равновесие движений и т. п. в отличие от динамических поз, где движение ярко выражено, ясна его направленность и сила.

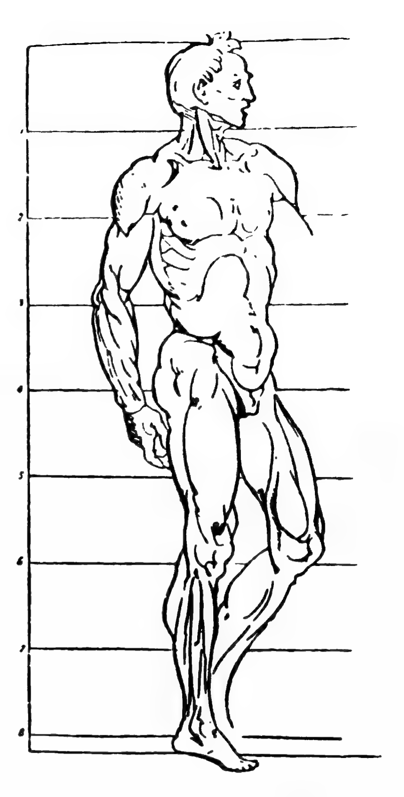
Существенным моментом в изучении фигуры является вопрос о равновесии. Тело человека всегда стремится принять положение устойчивого равновесия. Если у человека центр тяжести находится над главной опорой, то равновесие фигуры устойчивое. Если центр тяжести переместится в сторону, то фигура будет двигаться или падать в эту же сторону.

Бег, например, можно условно представить как вынесение туловища, следовательно и центра тяжести вперед; при этом, чтобы не упасть, надо быстро подставлять вперед то одну, то другую ногу. Чем

больше наклонено туловище вперед, тем быстрее приходится делать шаги — быстрее бег, больше динамики. Не учитывая этого, невозможно изобразить бегущего, как бы широко не стараться расставить на рисунке ноги, увеличивая шаг.



134. Микеланджело. Рисунок торса



135. Микеланджело. Мужская фигура

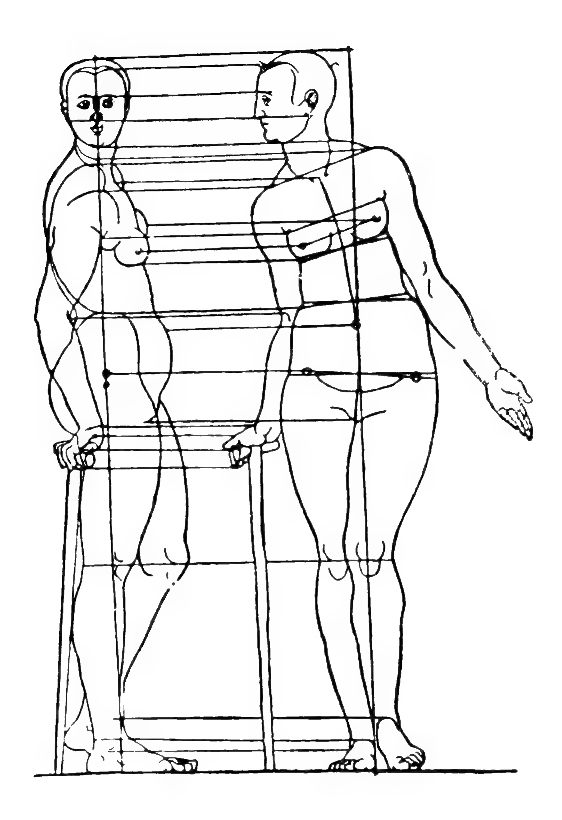
У сидящего человека площадь опоры большая — тут вопрос о равновесии менее существенен. Когда человек стоит с упором на обе расставленные ноги, то центр тяжести находится над серединой площади опоры, т. е. между стопами. У модели, стоящей с упором на одну ногу, центр тяжести должен находиться над стопой этой ноги. Если при этом торс более или менее вертикален, точка опоры будет находиться под яремной ямкой (на одной вертикали).

Если торс наклонен вперед, назад или вбок, яремная ямка может отодвинуться от вертикали, проведенной через точку опоры.

Нам уже приходилось пользоваться вертикалью при построении рисунков. Для рисования стоящей фигуры она особенно нужна.

Неопытные рисовальщики прибегают к следующему приему: помещают перед глазами отвес, проводят на бумаге вертикаль и начинают отсчет расстояний отдельных частей или пунктов модели от отвеса и этих же пунктов в рисунке — от вертикали. Такой прием совершенно

неправилен. Никакое механическое пририсовывание к вертикали частей фигуры не может передать сути данного движения или позы. Кроме того, детали в этом случае обязательно будут разобщены, их не удастся привести к единству, а только оно и может выразить характер данного движения тела.



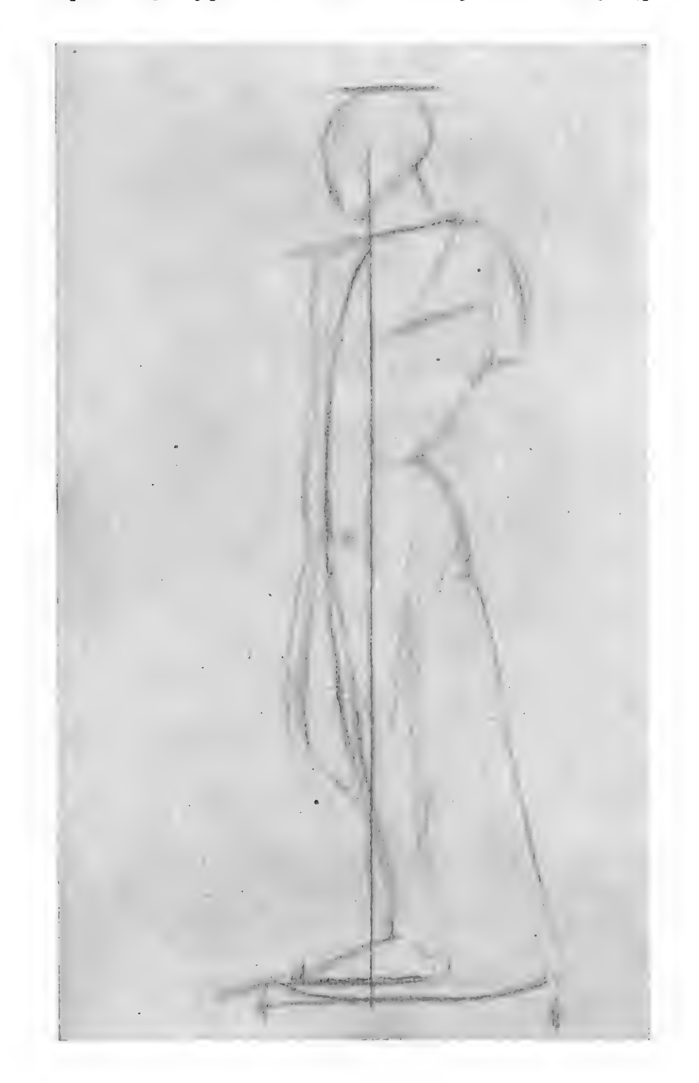
136. А. Дюрер. Пропорции женской фигуры

Вертикаль на бумаге или отвес на натуре — это лишь ориентиры, нужные на первой стадии рисунка, чтобы выяснить взаимоположение основных массивов тела по отношению к опоре и только.

Разберем рис. 138. Натурой взята анатомическая мужская фигура в спокойной позе, с опорой на одну ногу; другая нога ослаблена и согнута в колене. Голова несколько опущена и повернута в профиль. Торс выгнут назад и повернут в три четверти. При этом плечи по сравнению с тазом несколько развернулись к зрителю. Таким образом, таз, грудная клетка и плечи немного «свинчены», находятся в разных плоскостях; ближний бок торса сжат, дальний — растянут, яремная ямка приходится над серединой стопы, в области ладьевидной кости.

Все это надо рассмотреть, т. е. постараться уяснить себе движение, позу фигуры, а следовательно, и положение основных объемов или массивов; полезно при этом осмотреть натуру и с других сторон. Только после этого можно начинать рисунок.

Определяя композиционное расположение рисунка на листе бумаги, намечаем его высоту засечками, проводим вертикаль. Затем намечаем главное движение фигуры. Здесь оно представляется дугообразным — середина фигуры сильно отодвинулась от вертикали вперед (влево от зрителя). Намечается высота таза, размер торса, высота плеч, размер головы, высота лонного сращения и длина стопы. Сопоставляется ширина фигуры в плечах, в торсе. в тазу (рис. 137). Эти



137. Начало построения рисунка экорше фигуры человека

первоначальные линии должны быть намечены так, чтобы уже в первой стадии они служили конструктивной основой данного движения. Затем уточнение пропорций и форм объемов. При этом все время сопоставляется одно с другим: рисуя одно плечо, необходимо смотреть на другое, выясняя одновременно направление линии плеч по отношению



138. Законченный рисунок экорше фигуры человека

10 Зак. 654



139. 1-я стадия рисунка экорше фигуры человека

к тазу, голове и т. д. Рисуя, например, голову, надо смотреть и на плечи, и на торс, и на ноги, а главное — на всю фигуру, беря величину каждой части по отношению к целому.

И в натуре, и на рисунке надо уметь всегда видеть всю фигуру в целом.

Другой рисунок — экорше фигуры в сильном движении (человек, стреляющий из лука). Фигура поставлена с упором на правую ногу, левая свободно выдвинута вперед. Туловище откинуто назад (на зрителя и несколько вправо). Руки с усилием расставлены в сторону, левая рука упирается в дугу лука, правая оттянула тетиву со стрелой. Голова повернута в сторону цели и отклонилась в глубину. Направления левой руки и левой ноги почти параллельны картинной плоскости; другие объемы — торс, таз, голова, правая рука в плече и предплечье, правая нога в бедре, голень и стопа явно направлены в глубину. Все движения, жесты конечностей очень выразительны.

Анализируя натуру, видим, что яремная ямка приходится над пяткой правой ноги (рис. 139). Проведем вертикаль и отметим засечками высоту фигуры — от следков стоп до темени, и, пока приблизительно, ее ширину — от локтя правой руки до пальцев левой ноги. Намечен-

ной высоты рисунка в дальнейшем надо строго придерживаться. Ширину рисунка придется в процессе работы уточнять, так как сразу точно определить ее трудно.

Глядя на фигуру во весь рост, отметим положение таза и плечевого пояса. Сделаем быстрый набросок движения фигуры несколькими линиями. Если смотреть на голову, торс и правую ногу, то они заключены в дугу, вытянутую в глубину и немного влево; если смотреть на голову, торс и левую ногу, то эти формы расположены по наклонной диагональной линии. Руки и плечи группируются в одно наклонное положение, жесты напряженные; кисть левой руки поднята несколько выше головы, а локоть правой находится на уровне середины торса. Уточняем ширину шага, величину разворота рук, относительно высоты всей фигуры. Более точно определяем величины основных массивов фор. и их пространственные положения, с учетом перспективных сокращений. Намечаем величину и положение объемных форм таза, грудной клетки, укрепляем их пластическую взаимосвязь и, далее, связь с шеей, головой; пластическую связь конечностей с торсом (ног с тазом, рук с плечевым поясом) и т. д., добиваясь взаимосвязи массивов формы в одно целое, в сложный комплекс форм.

Рисуя, надо отмечать, что таз повернут в три четверти и поставлен почти горизонтально, левое колено выше правого. Позвоночник, направляясь от таза вверх, сначала уклоняется немного в глубину, затем поворачивает на зрителя и вправо, а в области шейных позвонков опять уходит в глубину, к черепу. Таким образом, величина и место каждого объема берется в сопоставлении со всей фигурой и ее частями. Но делать это надо обдуманно. Если мы установим, что голова поставлена правее середины торса и точки опоры, — это важно; важно и то, что она несколько ниже левой кисти руки. Но когда голова и руки верно поставлены, нужно ли определять, что глаз, например, находится на уровне нижнего края кисти руки? Конечно, нет. Это несущественно. Глаз надо ставить, строя голову, увязывая его с формой головы, а не со случайной, пластически оторванной деталью. Другой пример: взаимное положение рук, торса, ног определено, верно намечено направление, сила жеста и величина левой руки, величина и направление левой ноги. Нужно ли после этого определять, над какой именно точкой ноги находится локтевой сустав? Это не только нецелесообразно, но и ведет к раздробленности, разобщению рисунка, так как логической связи между этими пунктами в данном случае нет. Когда рука верно намечена, все детали, в том числе и локоть, надо рисовать, заботясь о внутренней конструкции руки, анатомической взаимосвязи ее частей между собой и с торсом, добиваясь правильных взаимных пропорций ее деталей.

Исключение можно сделать для некоторых сопоставлений в пропорциях. Так, полезно сравнить длину стопы и кисти руки с величиной головы, длину руки с длиной ноги. Другое дело, если рука опущена — здесь надо брать длину руки, намечая ее по отношению к бедру, тем более, что чаще всего она опускается немного ниже середины бедра, а локоть, как правило, находится на уровне верхнего края подвздошной кости.

У фигуры имеются пункты или точки особенно важные для ее построения. Они и в анатомическом смысле часто являются узлами связи, и, как правило, лежат в суставах, т. е. на границе сгиба формы. На торсе они лежат спереди в области яремной ямки, на плечевых верхушках (внешние точки акроминальных отростков лопаток), мечевидном отростке, лонном сращении и на верхних краях подвздошного гребня; сзади, соответственно, на седьмом шейном позвонке, на плечевых верхушках, на внутренних углах лопаток, в области крестца. В нижних конечностях основные точки для построения следующие: вертел бедра, коленная чашечка, сзади — линия коленного сгиба, лодыжки, голеностопный сустав (верхняя точка ладьевидной кости), опорная точка пяточной кости, опорные точки плюсневых костей большого пальца и мизинца. У руки эти пункты следующие: головка плечевой кости, вершина локтевого отростка, мыщелки плечевой кости, граница лучезапястного сустава, конец лучевой кости; у кисти руки — выступающие головки пястных костей и фаланг пальцев.

После того как движение и основные пропорции взяты правильно относительно натуры, конкретизируются и лепятся формы больших объемов и, когда в общих чертах они намечены, как это показано на рис. 140, переходят к определению мест для мышц, образующих эти объемы. Процесс работы должен идти, как всегда, от общего к частному.

После прорисовки и лепки формы каждой мышцы переходят к обобщению рисунка, все время следя, чтобы ни одна деталь не нарушала большой формы, общего цельного впечатления (рис. 141).

После рисования с натуры необходимо повторить рисунки экорше по памяти.

РИСОВАНИЕ ФИГУРЫ С ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ

Следующий этап — длительная детальная штудировка с натуры нескольких (3—5) образцов античных фигур.

Начинать лучше с фигур, стоящих в спокойной позе: «Дорифора» и «Диадумена» Поликлета, «Апоксиомена» Лиссипа, «Аполлона» Леохара. Затем можно перейти к более сложным по движению фигурам, как «Боргезский борец», «Дискобол» Мирона, «Умирающий галл».

Для первого рисунка лучше всего выбрать Дорифора («Копьеносец»). Эта статуя построена строго по античным пропорциям. Поза здесь очень ясна, главные формы крепко связаны, лишних деталей нет.

Учащийся, рисуя античную скульптуру, должен познавать не только закономерности строения фигуры, но и учиться у древних художников мере обобщения, отказу от несущественных деталей и выявлению главных. В данном случае творческий процесс отбора главного и отбрасывания несущественного уже проделан скульптором: работа над обобщением сводится главным образом к светотеневой проработке рисунка, установлению его тонального единства. Поэтому учащийся должен все свое внимание обратить лишь на точное воспроизведение натуры.



140. 2-я стадия рисунка



141. Законченный рисунок



142. 1-я стадия рисунка гипсовой фигуры («Дорифор» Поликлета)



143. 2-я стадия рисунка



144. 3-я стадия рисунка



145. 4-я стадия рисунка

Разберем прежде всего момент движения Дорифора (рис. 146). Вся фигура поставлена в три четверти, выгнута дугой, так что середина ее подалась влево и на зрителя. Главный упор — на правую ногу, поставленную в небольшом наклоне. Левая, согнутая нога, освобождена от тяжести. Таз, упираясь в тазобедренном суставе на правую ногу, принял наклонное положение — справа вниз и налево. Торс наклонен в направлении, обратном правой ноге, и составляет с ней тупой угол, вершиной которого является правый тазобедренный сустав. Наклон плеч противоположен наклону таза, голова повернута несколько вправо. Правая рука свободно висит, левая, держащая копье, согнута в локте и отведена немного назад. Грудная клетка наклонена, линия нижних ребер в правой части торса ближе к подвздошной кости, чем в левой. Срединная линия торса несколько выгнута. Срединная лицевая линия головы смещена в сторону, что характеризует относительный поворот головы к торсу. Локоть левой руки находится на уровне верхнего края косой мышцы живота, а кисть руки поднялась до грудной мышцы. Правая рука доходит почти до середины бедра. Размер головы укладывается семь раз в общий рост фигуры. Самое широкое место фигуры — в плечах, между крайними точками дельтовидных мышц. Ширина в тазе меньше, еще меньше в талии — на уровне нижнего края грудной клетки.

Только после внимательного наблюдения и разбора движения и пропорций можно приступить к рисованию.

Разберем последовательно процесс работы.

Первая стадия. Предварительно делается быстрый набросок на небольшом листе, с целью найти наиболее удачное композиционное расположение. Когда оно найдено, на полулисте бумаги засечками отмечаются границы рисунка внизу, вверху, справа и слева.

Сделайте быстрый легкий набросок всей фигуры, в самых общих чертах намечая главное движение (позу) и приблизительно — размер торса по высоте, длину конечностей, величину головы, направление и наклон таза, линии плеч, колен. Как уже указывалось, смотреть на натуру и рисунок надо цельно (рис. 142).

Вторая стадия. Уточняются пропорции основных масс тела и их положение. Чтобы лучше понять объемную форму, надо осмотреть натуру с разных сторон. Полезен набросок фигуры с другой точки наблюдения.

Объемная форма торса намечается так, чтобы были выдержаны пропорции в трехмерном понимании (высота, толщина, ширина); одновременно надо позаботиться о напряженности движения торса, т. е. о дугообразном изгибе и о трехчетвертном повороте его. Проводится срединная линия торса. Она является осью симметрии и проходит от яремной ямки вниз, по грудинной кости, далее по «белой линии» прямой мышцы живота к лонному сращению. Соответственно срединной линией спины будет позвоночник.

Срединная линия полезна тем, что от нее идет вязка симметричных деталей. Эти детали расположены на поперечных направлениях: спереди — плечи, грудные мышцы, симметричные точки грудной клетки, углы гребней подвздошных костей таза, вертелы бедер; сзади — верхушки плеч (акроминальные отростки), симметричные углы лопаток, подвздошные кости, вертелы бедер.

Уточняются размеры таза. Для этого многократно осматривают всю фигуру, глядя на нее сразу, отмечая место и наклон таза. Одновре-



146. Законченный рисунок фигуры «Дорифора»

менно уточняют высоту и наклон плеч и колен, глядя опять-таки на всю фигуру в целом. Строится направление нижних конечностей — смотреть надо стараться на обе одновременно; так же строятся и верхние конечности.

Уточняется общий размер и наклон головы. В этой стадии построение главных объемов (без детализации), должно быть доведено до большой точности основных пропорций и взаимоположения. Должны быть найдены все основные опорные точки построения, намечены места блоков сопряжения форм в области суставов (рис. 143).

При уточнении пропорций может оказаться, например, что все намечено правильно, а голова мала. Но прибавлять голову вверху нельзя, так как от этого увеличится общая высота фигуры, которая была определена вначале, и которой следует строго придерживаться. Следовательно, правильнее будет увеличить голову вниз, но при этом соответственно понизить остальные части фигуры (плечи, таз и т. д.).

Другой пример — ноги оказались слишком короткими или слишком длинными. И здесь нельзя корректировать длину, опуская и поднимая стопы, — надо опять передвигать таз и торс, иначе положение рисунка на листе бумаги будет все время то снижаться, то повышаться, рисунок будет «плавать» по бумаге.

Умение размещать фигуру в определенном размере листа пригодится и для работы по композиции.

Третья стадия (построение деталей). Если в предыдущей стадии было точно определено место и размер ноги, но конечность была взята общо, разделена только на три основные объема: бедро, голень, стопа, то теперь более точно строится форма колена, бедра, голени, стопы, объемы увязываются друг с другом в суставах, намечаются главнейшие мышцы. Голова прорабатывается в общем объеме и намечается положение основных деталей. У рук уточняют и увязывают в суставах формы плеча, предплечья, кисти. Просматриваются и уточняются положение грудной клетки и таза; прорисовываются мышцы торса, шеи, таза и т. д. Формы, находящиеся в тени, покрываются легкой штриховкой (рис. 144).

Четвертая стадия. Вместе с дальнейшей детализацией идет «лепка» формы светотенью. Намечаются основные светотеневые отношения в фигуре и фоне. Удаляются лишние вспомогательные линии (рис. 145).

Пятая стадия рисунка. Здесь идет самая трудоемкая детальная проработка всей поверхности формы тела с полной характеристикой его рельефа. Рисунок прорабатывается тоном. Штрихи кладутся по форме поверхности. Надо правильно взять отношения по светосиле, сравнивая между собой тени, полутени, освещенные места.

В заключение рисунок обобщается, приводится в целостное тональное и пространственное состояние. Для этого необходимо смотреть на всю натуру одновременно, стараясь выяснить, что там раньше всего останавливает внимание, что почти не видно, что контрастно и что сближено по тону. На рисунок в это время лучше смотреть издали, прослеживая, какая деталь, какой рефлекс или блик и т. д. смотрится отдельно, нарушает тональное единство.

Некоторые обучающиеся примитивно понимают обобщение, заменяя его протиранием всего рисунка рукой или тряпкой. Следует ясно себе представить, что обобщение — это подчинение деталей целому, когда звучность некоторых деталей требуется повысить, а других,

наоборот, понизить, приглушить, особенно для выявления пространственных планов (рис. 146).

Когда рисунок с натуры завершен, делается короткий (2—3 часа) рисунок той же натуры по памяти.

ПРИМЕРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Выполните:

1. Два длительных рисунка с натуры античных мужских фигур в спокойном движении.
2. Рисунок той же натуры по памяти.
3. Два длительных рисунка античных фигур в сложных движениях.
4. Рисунок той же натуры по памяти.
5. Рисунок с натуры гипсового слепка одетой (драпированной) фигуры.

РИСОВАНИЕ ЖИВОЙ МОДЕЛИ

Польза изучения фигуры на гипсовых слепках — этого переходного этапа к рисованию живой натуры — несомненна. Но рисование только с гипса в большом количестве может привести к известной скованности, к привычке рисовать с неподвижной однотонной натуры. Поэтому в период рисования с гипсов необходимы систематические наброски с живой натуры.

Рисование живой, особенно обнаженной, модели значительно сложнее, чем рисование гипсовых фигур, и требует известного навыка, который приобретается систематическими упражнениями в течение длительного времени.

Живая модель не может застыть совершенно неподвижно. Некоторые незначительные изменения всегда будут наблюдаться. Это не должно смущать рисующего. Наоборот, движения помогут увидеть границы мышц и их функции, яснее станет положение костей.

Так, точное местоположение лопатки, особенно на спине упитанного человека, установить довольно трудно. Но, если предложить натурщику подвигать рукой, становятся хорошо видны движения лопатки, и можно определить ее положение в данной позе.

Бесполезно все время подправлять рисунок, менять в нем позу фигуры вслед за каждым изменением ее в натуре. Правильнее раз взятую позу в рисунке не менять, даже если на какое-то время натурщик отклонился от нее и не может принять первоначальное положение. Если фигура в общих чертах построена и удачно передает позу, надо продвигать рисунок вперед, проверяя по натуре строение отдельных частей, светосилу и т. п., подкрепляя рисование знанием анатомии тела; например, если торс намечен в трехчетвертном повороте, а натурщик несколько повернулся, не следует ждать момента, когда будет нужный поворот, а продолжать построение, опираясь на знание анатомии и на непосредственные наблюдения натуры.

Другой пример: вытянутая рука в основном удачно намечена и выразительно передает движение, жест, а у натурщика она постепенно опустилась, и острота движения утратилась. Конечно, надо беречь достигнутое: ни в коем случае не менять характера движения руки, но продолжать моделировать ее форму, заботясь о внутренней конструктивной связи частей, а для этого у натуры можно почерпнуть достаточно наблюдений.

Последовательность рисунка с живой модели в принципе не отличается от хода процесса при рисовании гипсовой фигуры. Прежде всего выбирается место, откуда натура хорошо воспринимается и удобно рисовать. Предварительно делается набросок, чтобы определить композиционное расположение.

Когда композиция определена, характер натуры, ее движения понятны, можно приступать к длительному рисунку, строя фигуру по принципу от общего к частному.

Всмотримся внимательно в натуру. Модель поставлена спиной к рисующему с упором на правую ногу (рис. 147). Ноги немного расставлены. Руки согнуты, левая поднята, правая упирается в таз, голова немного повернута влево. Правая прямая нога подпирает таз, принимая на себя всю тяжесть корпуса, левая, согнутая, свободно опущена. Поэтому таз принял наклонное положение: справа — вниз налево. Торс со стороны зрителя представляется вогнутым. Позвоночник, направляясь от таза вверх в крестцовой и поясничной частях, отклоняется влево и в глубину, а выше начинает направляться вправо и на зрителя.

Плечи поставлены наклонно, в обратном направлении к тазу, левое выше, а правое ниже. Торс изогнулся так, что правый бок сжат, укорочен, а левый растянут. Вслед за поднятой рукой левая лопатка также поднялась и отошла от позвоночника вперед: наоборот, правая рука, упирающаяся в подвздошную кость, откинулась назад, приблизив лопатку к позвоночнику. Колени находятся примерно на одной горизонтали. Этих наблюдений уже достаточно, чтобы начать рисовать.

Делается набросок позы в пределах намеченного размера рисунка. Затем уточняется построение, сначала больших объемов, затем переходят к более детальному анализу.

В процессе лепки форм фигуры не следует увлекаться чрезмерной детализацией, повторяя в рисунке все мелочи, какие видит глаз в натуре. Это бессмысленно и ведет к пассивному копированию. Отбираются только те детали, которые важны в данном конкретном случае для характеристики данного движения фигуры, передачи характерных ее особенностей, ее строения и формы. А чтобы сделать этот отбор, все время надо размышлять и отдавать себе отчет в том, что я в данный момент рисую, какую деталь, для чего, что я этим хочу выразить?

Увидев в каком-то месте натуры утемнение или усветление, нельзя бездумно переносить их на рисунок. Надо выяснить, почему здесь образовалось утемнение, от чего оно зависит, как эта деталь поставлена по отношению к источнику света. И лишь поняв все это, можно рисовать, но не пятно, а форму, т. е. выпуклость или впадину, пользуясь сгущением или ослаблением тона, наблюдаемым и в натуре.

В рассматриваемом рисунке заметна тенденция к расчленению поверхностей объемов на отдельные участки, близкие к плоскостям. Такое упражнение на первых порах целесообразно, оно способствует сознательному анализу формы.

В заключительной стадии работы тональность рисунка доводят до нужного напряжения, детали подчиняют целому, проверяют общее состояние рисунка, его пространственность.

Первые упражнения в рисовании обнаженной фигуры не следует усложнять темными фонами и глубокими пространствами, — лучше поставить модель на гладком светлом фоне. На рисунке в этом случае за фон можно условно принять тон бумаги.



147. Учебный рисунок с живой модели

В дальнейшие упражнения нужно вводить и организацию глубокого пространства, сначала простого с гладким фоном, потом усложнять его. Движения модели также постепенно усложняются, вводятся ракурсные положения форм. Для каждой новой постановки натуры меняется освещение, пользуются то искусственным концентрированным светом, то естественным, рассеянным.

При работе над специальной композицией постоянно приходится выполнять линейный рисунок, где особая роль принадлежит линиям, ограничивающим края формы (контуру). Овладеть таким видом рисунка помогают 6—8-часовые упражнения в линейном рисовании с натуры, подобные учебным рисункам 148, 149, 150, а также очень быстрые наброски пером.

Ход работы над учебным линейным рисунком с натуры следующий: набросок движения (поза), уточнение пропорций и форм объемов, определяющих пластику фигуры в этом движении. Это делается экономными средствами: слегка нажимая карандашом, намечают основные повороты формы. В процессе работы уточняется направление линий, количество их сводится к минимуму; удаляют все линии, не имеющие существенного значения.

Следует избегать копирования, срисовывания линий, главным образом контуров. Необходимо сначала уяснить форму объема, его рельеф, а затем уже линейно изображать его так, чтобы этот рельеф был ясно выражен в рисунке. Например, нога в бедре может быть почти цилиндрической формы, но может быть и сплющенной или сжатой. Если не отдавать себе в этом отчета и не добиваться выражения этого рельефа, он не получится, как бы «точно» не были скопированы левый и правый контуры формы.

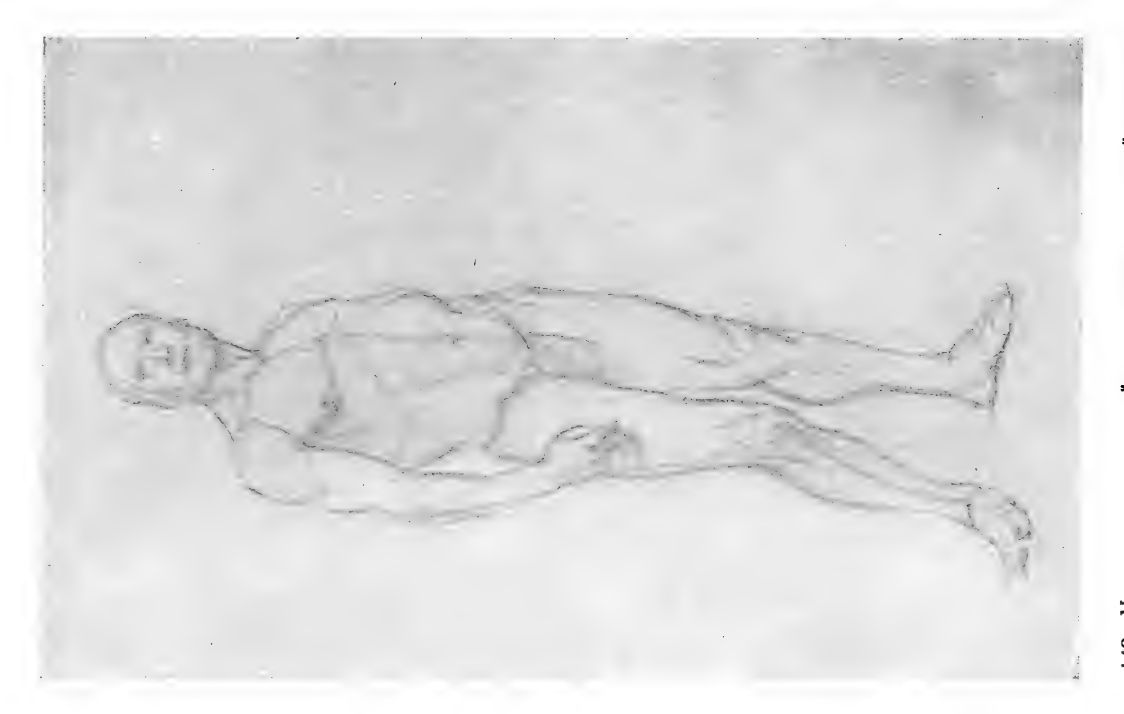
Для овладения линейным рисунком очень полезны быстрые наброски карандашом и особенно пером. Лучше при этом не пользоваться предварительной разметкой и вспомогательными средствами. Таких набросков надо делать очень много, помня, что только при условии большой практики можно достигнуть хорошего результата.

На рис. 151 изображена сидящая модель, у которой часть объемов находится в ракурсе, т. е. в сильном перспективном сокращении. Здесь главная опора таз. Левая рука подтягивает торс вперед, ноги согнуты, бедро левой ноги и голень правой — в ракурсе. Все части находятся в сложной взаимозависимости и в очень различных пространственных положениях. Рассмотрев и проанализировав натуру, намечают рисунок, т. е. делают быстрый набросок.

Затем идет пластическая увязка объемов друг с другом, определение их пропорций и направлений. Недостаточно сравнивать взаимоположение частей только по вертикали и горизонтали. Увязывая части анатомически, надо определять и их направление и место в пространстве. Например направление голени левой ноги можно проверить, продолжив ось ее до пересечения с правой ногой. Так же можно проверить направление бедер, плечевой части и предплечья руки, наклон головы, положение стоп и другие детали.

Параллельно с длительным рисунком обнаженной модели полезно сделать упражнения в анатомическом разборе движения.

Учебный рисунок 153 — попытка в общих чертах зарисовать главные кости скелета стоящего натурщика. Для проверки формы костей рядом с моделью ставится скелет.



149. Упражнение в линейном рисовании живой модели

148. Упражнение в линейном рисовании живой модели



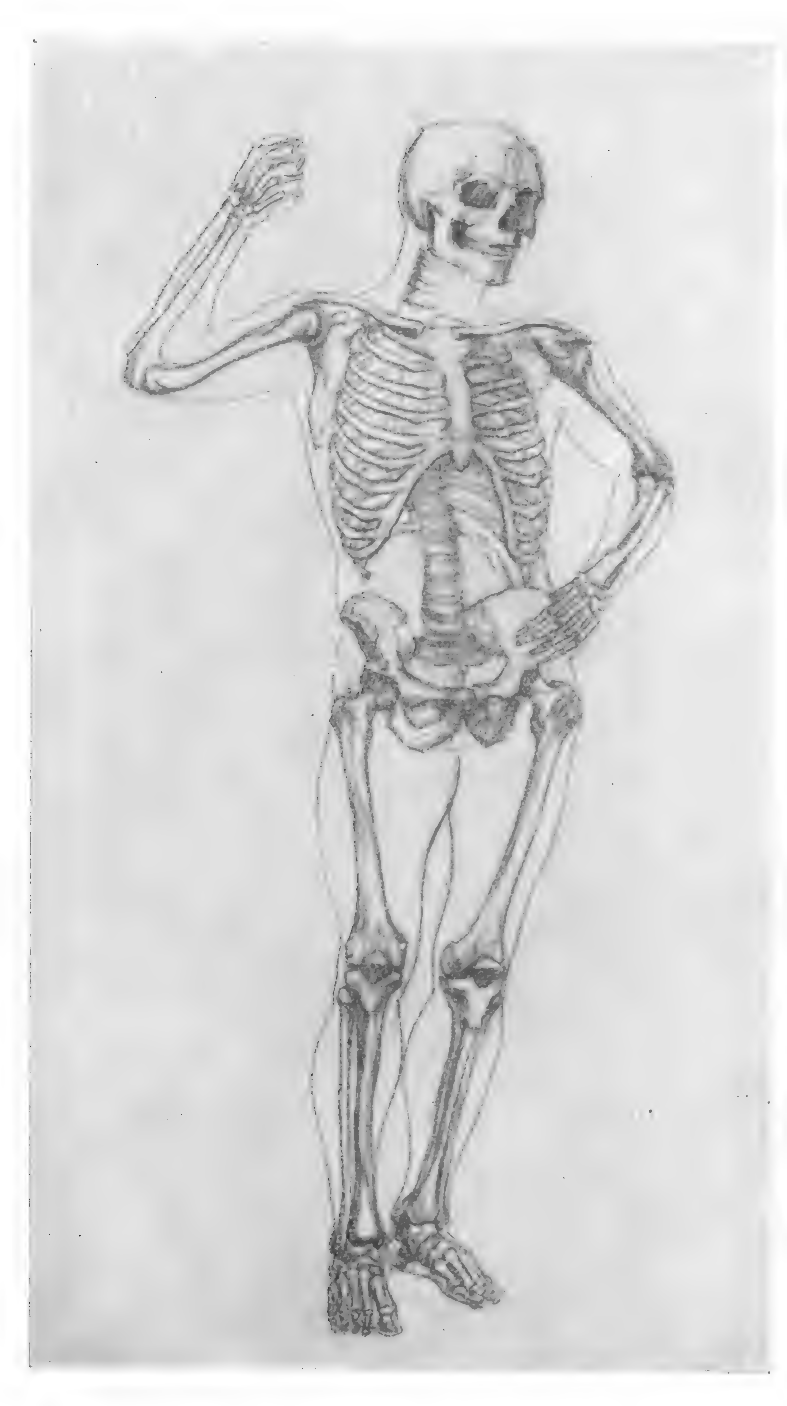
150. Упражнение в линейном рисовании живой модели



151. Длительный учебный рисунок сидящей живой модели



152. Длительный учебный рисунок сидящей живой модели



153. Учебное упражнение в анатомическом анализе живой натуры

Учебный рис. 154 выполнен с анализом мышц живой натуры. Строя форму мышц, можно справиться по экорше и анатомическим таблицам.



154. Учебное упражнение в анатомическом анализе живой натуры

Настоятельно необходимо упражняться в рисовании отдельных частей фигуры, главным образом, конечностей. Очень трудна для рисования рука, ввиду огромного разнообразия ее движений и большого количества мышц. Жесты рук имеют большое значение для характеристики изображаемого человека, его психологического состояния.

Руку, ногу, торс, отдельно стопу и кисть руки в разнообразных положениях следует изучать, рисуя с живой натуры, с одновременными зарисовками скелета и мышц руки, кисти, стопы в том же положении.

Переходя к рисованию одетой фигуры, в качестве предварительного упражнения, рисуют складки тканей. Для этого драпируется манекен так, чтобы под складками чувствовались формы фигуры. Тональный рисунок драпировок Леонардо да Винчи (рис. 157) пример того, что даже часть фигуры, хорошо задрапированная, говорит о движении или позе всей фигуры. Складки ткани здесь сгруппированы так, что подчеркивают главные повороты объемов и, облегая их, хорошо выявляют форму.

Рис. 158 А. Дюрера сделан с предельно ясной лепкой формы каждой складки.

С этой же целью полезно рисовать с гипсовых слепков одетой фигуры, особенно античных образцов, где форма складок предельно ясна, ритм гармонирует с движением фигуры, подчеркивает пропорции, де-



155. А. Дюрер. Рисунок рук



156. Ал. Иванов. Этюд руки

157. Леонардо да Винчи. Рисунок драпировок



158. А. Дюрер. Рисунок драпировок

лая акцент на главном в данном движении. Последними упражнениями особенно много должны заниматься обучающиеся художественному оформлению тканей и моделированию одежды.



159. И. Е. Репин. Рисунок гипсовой задрапированной фигуры

Пример учебного тонового рисунка одетой полуфигуры показан на рис. 160. Светосила ткани, тела, волос — разная, градации света и тени на них различны и богаты оттенками.

Сохраняя главный локальный тон, присущий телу, ткани и т. д., рисовавший взял светосилу освещенных полутоновых и теневых мест в сравнении друг с другом.



160. Учебный тоновой рисунок одетой полуфигуры

Здесь правильно определены самое темное и самое светлое места натуры и, этим установлен тональный масштаб или контрастность. Рисунок выполнен мягким графитным карандашом, с предварительным растиранием легкой штриховки в теневых местах. В дальнейшем по растертому карандашу проложена штриховка в полную силу тона. В освещенных местах форма вылеплена тем же карандашом тонкими штрихами по белому фону бумаги.

Рис. 161 — учебное упражнение в зарисовке одетой фигуры линейным способом. Обращено внимание на направление и характер группи-



161. Линейный рисунок одетой фигуры

рующихся складок ткани, на зависимость их от движения и форм объемов.

Рис. 162 носит декоративный характер. Множество тоновых градаций здесь обобщено, сведено к минимуму — трем-четырем оттенкам.



162. Декоративный рисунок фигуры человека. Отмывка

Рисунок строится твердым карандашом, а затем покрывается акварелью или тушью.

Длительные, детальные рисунки фигуры человека с исчерпывающей характеристикой пластических и пространственных свойств на-

туры — необходимое условие обучения рисунку. Без такого изучения натуры и многократного штудирования ее не будет твердых знаний пластического строения тела, не будет навыков в его изображении, умения довести рисунок до законченного состояния.

Однако длительными рисунками не исчерпывается учебный процесс. Наряду с ними обязательны систематические упражнения в быстрых набросках с натуры. Они не менее важны. В набросках обостряется восприятие; здесь надо быстро «схватить» главное, подать его остро, выразительно. Ограниченность времени заставляет смотреть на натуру цельно, не отвлекаясь на детали, «ловить» самое характерное.



163. Быстрый набросок движения фигуры

Неопытные рисовальщики, делая наброски, часто идут по неправильному пути, стараясь за короткое время зарисовать как можно больше подробностей данной натуры. В результате набросок получается неудачным. В нем все будет приблизительно. Спешка заметно скажется на качестве рисунка.

Поэтому в набросках, как правило, ставится каждый раз одна основная задача, например, передать движение фигуры, или зарисовать понравившееся освещение натуры и т. д. Когда подходишь к наброску,



164. Учебные наброски пером



165. Набросок движения одетой фигу́ры

четко понимая поставленную перед собой цель, когда все внимание сосредоточено на достижении этой цели, то видишь натуру остро именно с этой «точки зрения».



166. Набросок кистью

Длительность набросков может быть разная — от 1 до 20—30 минут. Особенно важны короткие, 5—7-минутные наброски.

Материал здесь нужно выбирать в зависимости от задачи. Для набросков хороши и очень мягкий карандаш, кисть и черная тушь, перо, разбавленная тушь, уголь, сангина.

Наряду с рисованием непосредственно с натуры и по памяти, обязательны упражнения в рисовании по представлению или, как говорят, «от себя». Работа по созданию композиции опирается на умение рисовать именно по представлению. Трудно подобрать натуру, которая соответствовала бы задуманной теме; невозможно поставить натурщика в нужную для композиции позу так, чтобы поза эта была естественной, особенно в сильном движении. Тут и приходит на помощь умение рисо-



167. Учебное упражнение в рисовании по представлению на заданную тему

вать без натуры, мысленно представляя себе положение или движение фигуры.

Рис. 167 — лист учебного упражнения в рисовании на заданную тему (бег). Наброски скелета в положении быстрого бега сделаны с целью понять конструктивное построение позы. Конечно, это только первые шаги, проба. Чтобы довести до конца работу над построением движения фигуры, потребуются добавочные наблюдения. Полезно, например, сходить на стадион и там внимательно изучить натуру, сделать наброски. После этого работа пойдет успешнее.



168. К. Брюллов. Линейный рисунок фигуры по представлению

Ниже мы приводим рисунки крупных мастеров, чтобы показать все разнообразие возможностей подхода к рисованию фигуры человека: Обучающиеся должны постоянно изучать рисунки известных художников и, анализируя их, научиться видеть зависимость средств выполнения рисунка от цели, которую преследовал автор.

В рисунке К. Брюллова (рис. 168), сделанном по представлению, содержание выражено напряженной позой фигуры. Рисунок выполнен

очень скупыми линейными средствами. Здесь хорошо видна роль срединной линии торса в построении связей форм тела.

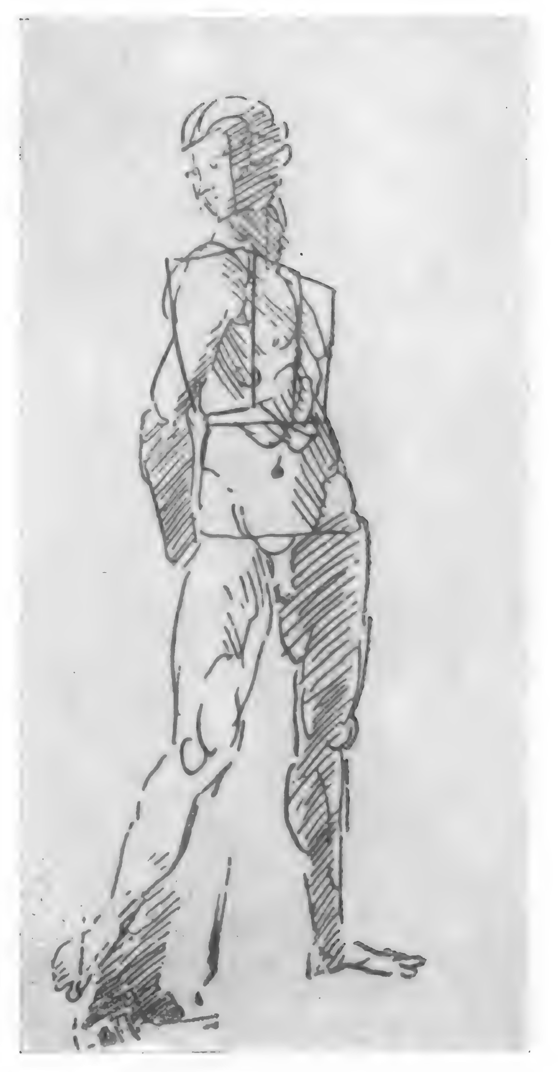
В энергичном наброске Микеланджело (рис. 169) объемно-пространственные положения форм ясно выражены линейными средствами.



169. Микеланджело. Линейный набросок

В рисунке А. Дюрера (рис. 170) видно, какое большое внимание уделил художник пространственному соотношению форм тела, особенно повороту головы и грудной клетки по отношению к тазу. Для большей ясности грудная клетка заключена в геометрическую форму.

В наброске Рембрандта (рис. 171) очень выразительно передано движение фигуры. В отличие от предыдущих рисунков здесь в полную силу решаются светотеневые отношения.



170. А. Дюрер. Набросок пером

171. Рембрандт. Набросок карандашом

ритм и характер линий. Как видно на первом наброске, Тициан главное внимание уделял движению, разнообразию характера линий, форме; на втором —



172. Тициан. Набросок пером

Тициан в наброске пером (рис. 172) изобразил фигуру в сильном движении. Основные пятна света и теней лишь намечены легкой штриховкой.

Работы В. А. Серова (рис. 173) и И. Корина (рис. 174) могут служить образцами длительных учебных рисунков с натуры, цель кото-



173. В. А. Серов. Учебный рисунок



174. А. Хорин. Учебный рисунок



175. Ал. Иванов. Рисунок



176. Ал. Иванов. Рисунок



177. Ал. Иванов. Рисунок

рых — всестороннее изучение объемно-пластических свойств фигуры человека.

Отличные рисунки Ал. Иванова (рис. 175—178) — образцы познавательного рисунка с натуры. Форма в них объемная, четко пролепленная, без погони за внешней иллюзорностью.



178. Ал. Иванов. Рисунок

В рисунке 179 Фрагонара художника особенно интересовала передача характера материала тональными и живописными средствами.

Портретный рисунок Энгра (рис. 180) выполнен линейными средствами. Тоном лишь усилены глаза и немного волосы.

Рисунки Гольбейна (рис. 181, 182) — пример линейно-объемных рисунков, служивших подсобными для живописи.



179. Фрагонар. Рисунок

Раздел программы рисунка — «Фигура человека» самый продолжительный по времени — он преподается обыкновенно в течение нескольких лет.



180. Энгр. Линейный рисунок

За это время, как минимум, нужно выполнить три-пять длительных рисунков с гипсовых слепков фигуры, 10—15 длительных рисунков с живой — обнаженной и одетой фигуры, целый ряд упражнений по зарисовке отдельных частей фигуры, большое количество краткосрочных





181. Гольбейн. Фрагмент группового портрета



182. Гольбейн. Фрагмент группового портрета

рисунков длительностью от 30 минут до 8—10 часов, и ежедневно упражняться в набросках с фигуры.

Кроме этого, делаются рисунки по памяти и по представлению.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

АЛЬБОМНЫЕ ЗАРИСОВКИ

Рисования одних классных постановок с натуры, даже при последовательных, усидчивых занятиях, далеко недостаточно для успешной творческой работы в любой области изобразительного искусства, в том числе и в декоративно-прикладной.

Наброски с натуры, рисунки по памяти и по представлению, выполняемые в классе, — это необходимые подсобные упражнения. Но, кроме этого, ученик, готовящийся к творческой самостоятельной работе, должен всегда изучать окружающую его живую действительность, расширять свой кругозор, собирать материал для работы по композиции.

Жизнь великих художников, оставленное ими огромное количество рисунков и набросков — яркое свидетельство того, как много труда они посвятили непосредственному наблюдению жизни с карандашом в руках.

Великий русский художник И. Е. Репин никогда не расставался с альбомом, делая зарисовки везде, где это было возможно. Рисовал он ежедневно, не пропуская ни одного дня.

Другой великий художник, один из лучших русских мастеров рисунка В. А. Серов, оставил много альбомов с зарисовками. Делая ежедневные прогулки, он зарисовывал с натуры, а вернувшись домой, рисовал по памяти и по впечатлению то, что казалось ему наиболее интересным.

Голландский художник XVII века Рембрандт оставил огромное количество великолепных рисунков и набросков, ярко отразивших его эпоху.

Каждый большой художник, образно и правдиво отразивший в своих произведениях жизнь, непременно изучал ее, искал характерные ее проявления, накапливал материал. И эта непрерывная упорная работа повышала, совершенствовала его мастерство.

Итак, наблюдать надо всегда, рисовать ежедневно и с натуры, и по памяти.

Для ежедневных зарисовок очень удобен небольшой альбом, который всегда следует иметь при себе. Начинающему может показаться, что редко встречается натура, достойная внимания. Но так кажется по неопытности; глаз на первых порах недостаточно цепок к натуре. Все равно рекомендуется рисовать хотя бы ту натуру, что имеется под рукой, но обязательно рисовать, не теряя ни одного дня. В конце концов глаз будет видеть острее, начнет останавливаться на самом интересном, типичном, важном.

Опытный художник — это прежде всего внимательный наблюдатель. Но для того, чтобы видеть, надо внимательно смотреть.

Нередко обучающийся «уходит на природу», весь день ищет интересную натуру, устает, но так ни на чем и не остановится, ничего не нарисует.

Причина этому — поверхностное наблюдение, ненужная погоня за эффектами. В действительности достаточно остановить внимание на чем-то, казалось, незначительном, рассмотреть этот предмет поглубже, и начнутся интереснейшие открытия.

Бывает так: ничем не примечательное дерево, если зайти с другой стороны, представится другим — то ли благодаря смене освещения, то ли новой комбинации сучьев, вдруг увиденному изгибу или наклону ствола. И дерево становится понятным. Начинают проявляться его пластические свойства, в сознании возникает образное представление о нем. То же можно сказать обо всем остальном. Надо приглядываться к натуре, стараться ее понять и потом уже рисовать.

Однако заполнять альбомы рисунками с любой натуры, без разбора не следует. Нужно привыкнуть активно искать и отбирать типичное, характерное. Нет смысла искать сейчас, например, «левитановских мотивов» в деревне, так как они уже не характерны и не типичны в наши дни, в нашей стране. Деревня стала совсем иной и характерно для нее другое. Искать типичное в современности — это одна из главных задач художника. Но не надо, идя на зарисовки, заранее определять манеру рисования, так как это обыкновенно выливается в подражание кому-либо из мастеров. Способ выполнения, технику, как и выбор материала, — все это должна подсказать натура. Тогда рисунок будет глубок, свеж и оригинален.

В. А. Серов постоянно менял материал, беря то мягкий, то твердый карандаш, то уголь, то кисть, перо, сангину, соус, рисуя то коротким штрихом, то тонкими линиями, то пятном. Изучая его рисунки, мы видим, что техника исполнения у него всегда гармонировала с характером изображаемого объекта.

Имея в виду специфические особенности работы художника декоративно-прикладного искусства, следует особо остановиться на зарисовках растительного и животного мира. Изделия прикладного искусства часто строятся и украшаются по мотивам живой природы. В художественном оформлении тканей, в коврах особенно распространен орнамент, основанный на растительных мотивах. Тут мы постоянно встречаем переработанные в различных комбинациях формы цветов, ветвей, листьев, плодов, деревьев и т. д. В художественной резьбе по камню, дереву, кости, в росписи по разным материалам, в керамике и т. д. также много мотивов растительного и животного мира. Поэтому изучение и зарисовывание растений и животных для будущих художников этих специальностей особенно необходимы.

ЗАРИСОВКА РАСТЕНИЙ

Рисовать растения лучше всего на открытом воздухе, не срывая их. Здесь положение каждой ветки, листка или цветка естественное, они находятся в свойственном им окружении и освещении. Когда по каким-либо причинам рисование на открытом воздухе невозможно, то и в помещении надо стараться придать натуре по возможности естественное положение и освещение.

Приступать к зарисовкам растений необходимо уже в первой стадии обучения. Начинать лучше с зарисовок частей: отдельных листьев, веток с несколькими листьями или плодов с веткой и листьями, цветов на стеблях и т. д.; затем брать более трудную натуру, усложняя объемно-пространственное построение: дерево с частью пейзажа, букет цветов, передний план луга с цветами и т. д.

Главное внимание надо обращать на передачу характерных особенностей формы. Лист клена, например, по очертаниям резко отличается от листа яблони, дуба, березы, кроме того, он довольно плоский. Рельеф дубового листа сложнее.



183. Набросок травы (кисть)

Чтобы рисунок ветки с листьями выразительно передавал характер, недостаточно сходства только формы листьев. Нужно уяснить и передать характерное, свойственное каждому виду дерева расположение листьев, пропорции всей ветви, характер изгиба стебля с его разветвлениями.

Если сучья дуба узловаты, с крутыми изгибами и листья собираются в плотные группы, то у ветлы, например, ветки прямые, листья сидят на них, равномерно чередуясь. Совсем другое характерно для березы, рябины, ореха и т. д. У каждого растения есть свое индивидуальное, характерное. Его-то и надо почувствовать и выразить в рисунке.

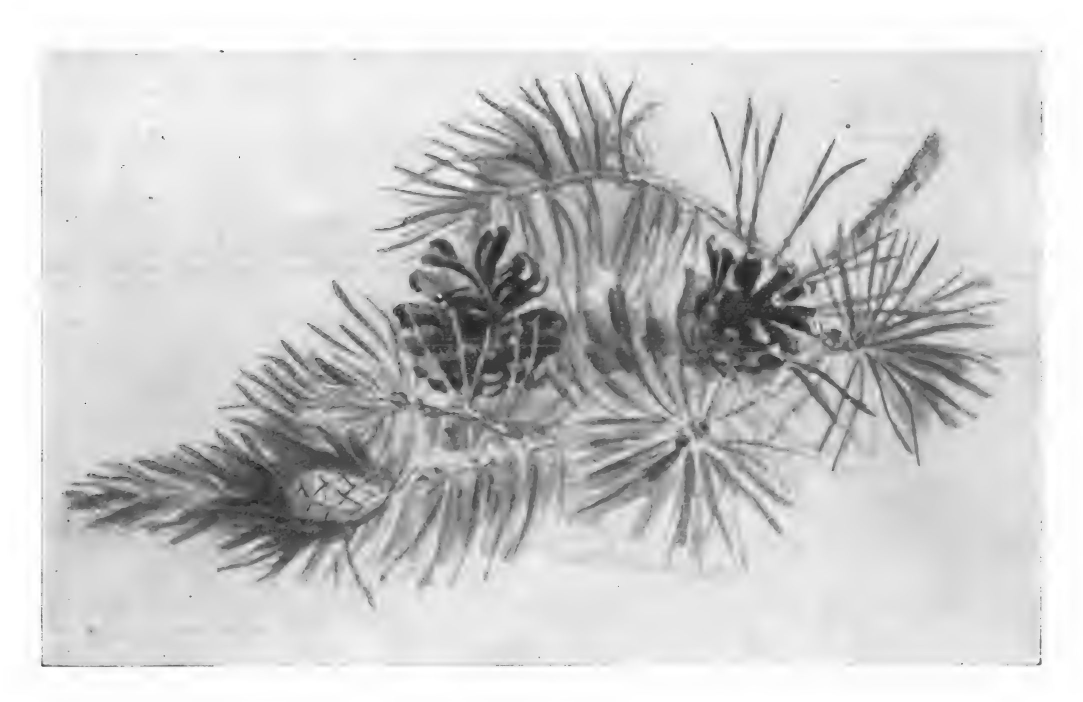
То же относится и к цветам, где разнообразие формы, окраски, фактуры очень велико.

Зарисовки могут выполняться в различной технике, в зависимости от пластических свойств натуры и цели зарисовки. Иногда предпочтительнее кисть с тушью или краской, если не требуется детальной прора-

ботки натуры (например, если хотят дать силуэт растения). Таков рис. 183, выполненный с натуры непосредственно кистью, без предварительной наметки карандашом. Рис. 184 сделан также прямо кистью, но с акцентом на объемную форму. Так подсказала натура; очень ясная круглая форма яблок, довольно четкий рельеф листьев, усилен-



184. Ветка яблони. Тушь.



185. Ветка сосны. Акварель



186. Ветка рябины. Акварель



187. Лист боярышника. Карандаш



188. Репейник. Карандаш

ные контрастным освещением, которое особенно выявило объем. Всего этого нет в предыдущем рисунке, где травы при мягком рассеянном свете воспринимаются скорее силуэтно.

В зарисовках сосновой ветки с шишками и ветки рябины с ягодами (рис. 185, 186) была поставлена цель передать, кроме характера формы, также тоновые и пространственные отношения.

Для детальной лепки формы листа боярышника оказался хорош твердый карандаш (рис. 187). Так же выполнен и рис. 188.

Сравним еще два рисунка.

В рис. 184 внимание автора направлено на ритмическое расположение листьев и яблок, почему натурой взята большая



189. Ветка яблони. Карандаш

ветвь. Такой рисунок может послужить основой орнаментальной композиции. В рис. 189 зарисована маленькая ветка, но внимание сосредоточилось главным образом на детальной лепке формы яблок и листьев. Изучение натуры с этой стороны очень полезно для работы в миниатюрной живописи, для объемной резьбы и прочее.

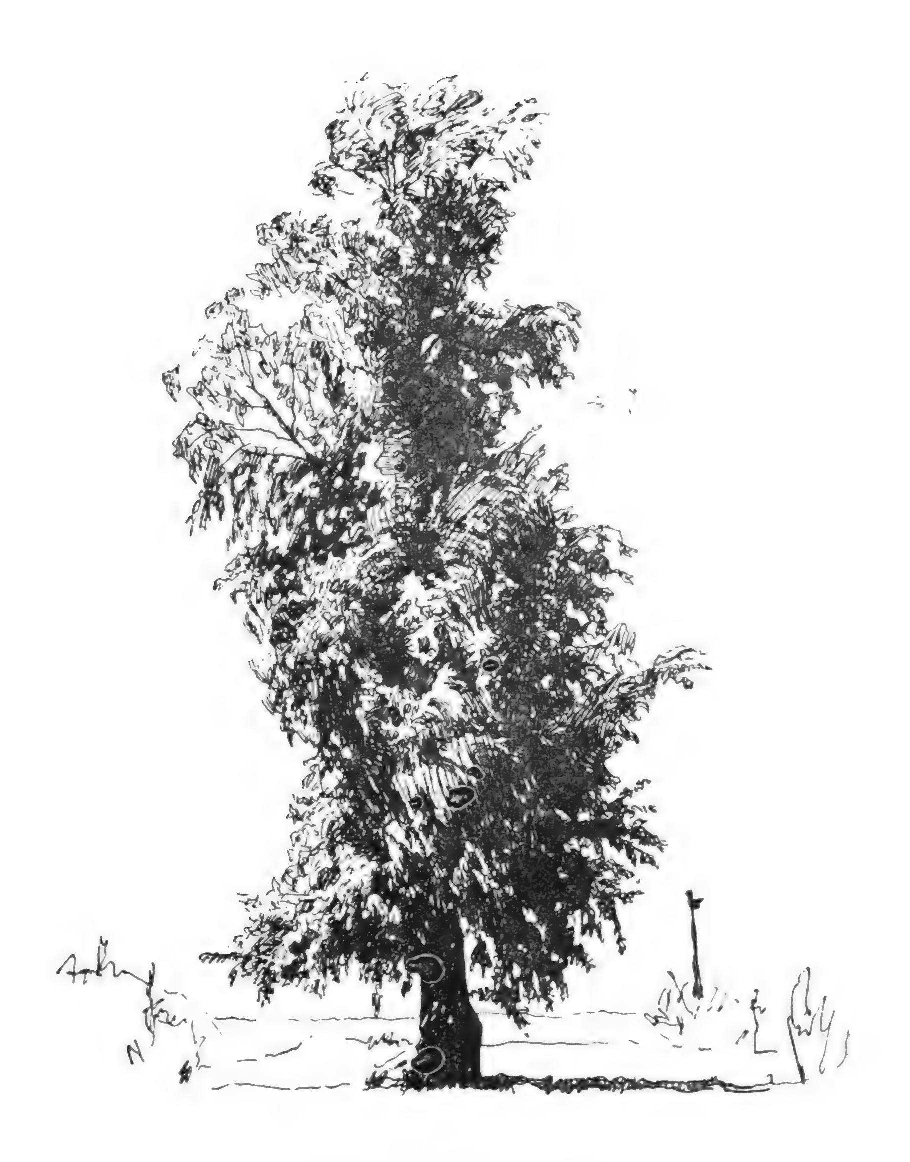


190. Цветок флокса. Карандаш

Зарисовка ветки (рис. 193) значительно сложнее и требует больше времени. В этом рисунке внимательно изучены характерные группировки сучьев, их изгибы, распределение массивов листьев, четко определены планы пространства.



191. Молодая ель. Мягкий карандаш



192. Ветла. Рисунок пером

Деревья еще сложнее для рисования. Трудность состоит в обобщении большого количества деталей, в лепке «большой формы» массы листьев.

Ветла на рис. 192 нарисована пером; объем зеленого массива вылеплен простыми средствами. Ветви переднего плана более объемны по сравнению с находящимися в глубине и в тени. Благодаря правильно намеченной масштабности деталей, хорошо чувствуется величина дерева.

Мягкий графитный карандаш хорошо использован в рисунке елки (рис. 191). Штрихи положены то широкие с мягкими границами, то тонкие, более четкие и контрастные; иногда штрихи стерты в пятно.



193. Ветка дерева. Акварель

Разнообразие приемов здесь сочетается с острой наблюдательностью, чуткой передачей характера формы, тональных и фактурных особенностей натуры.

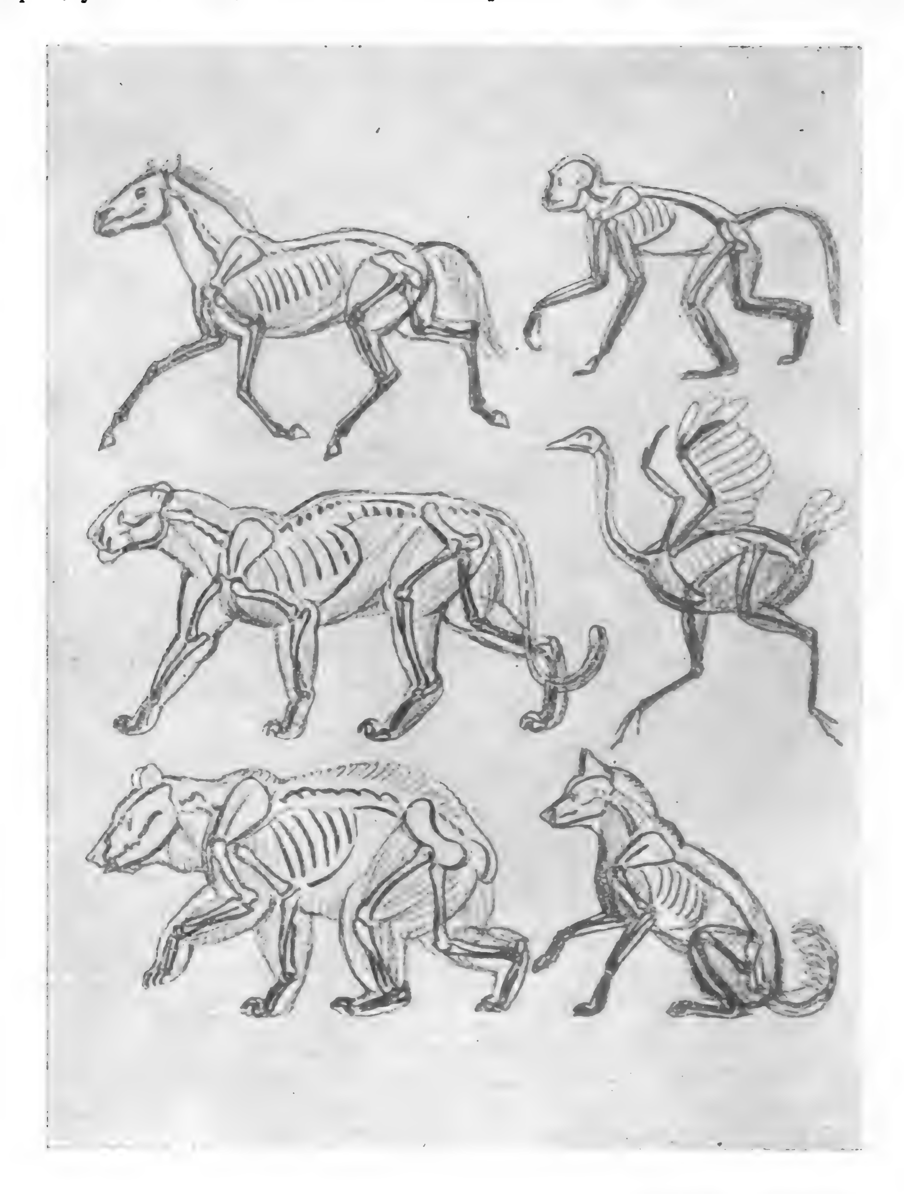
ЗАРИСОВКА ЖИВОТНЫХ

Формы животных и птиц очень сложны, и для рисования их необходимо предварительно ознакомиться с их анатомическим строением. Однако основательно изучить пластическую анатомию нескольких животных и птиц одновременно очень трудно. Известную помощь может оказать знание пластической анатомии человека; оно до некоторой степени будет служить основой, так как строение скелета и мышечный покров животных и человека не имеют принципиальных различий.

Разница строения заключается главным образом в пропорциях костей, в большей или меньшей развитости отдельных участков мышечного покрова. Основные части скелета: позвоночник, грудная клетка, кости передних и задних конечностей (у человека соответственно верхних и нижних конечностей), череп, кости таза, лопатки имеются и у тех, и у других. Правда, у человека есть ключицы, а у животных их нет, за редким исключением (обезьяны, медведи). У большинства животных удлинены кости, соответствующие костям кисти руки и стопы человека.

Различие в пропорциях костей животных наглядно показано в таблице, составленной скульптором В. А. Ватагиным. Здесь видно, что у животных все основные кости скелета те же, что и у человека,

но относительная величина их различна. Сравнивая передние конечности ряда животных между собой, легко установить, что у лошади плечевая кость относительно короткая, а кости предплечья и кисти, наоборот, удлиненные, отчего локтевой сустав поднят высоко. У обезьяны

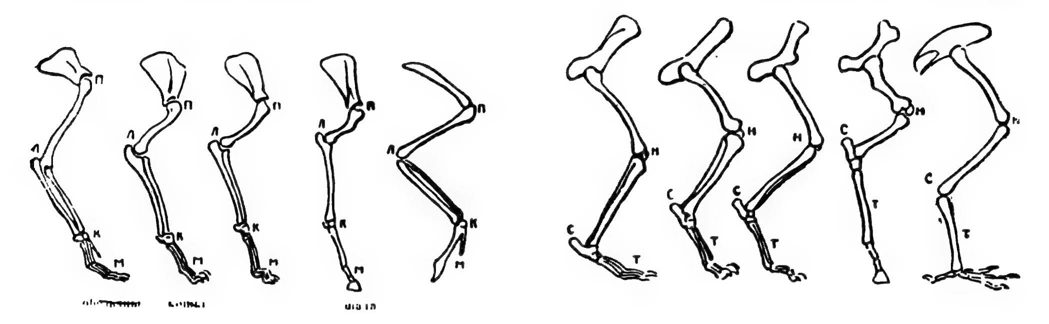


194. В. А. Ватагин. Таблица скелетов и мускулов животных: лошади, обезьяны, пантеры, птицы, медведя, собаки

он значительно ниже. То же относится и к задним конечностям. Принцип их строения одинаков, а относительная длина различна, отчего колено и особенно пятки у лошади подняты высоко, у собаки и обезьяны они значительно ниже.

В отличие от человека, большинство животных при ходьбе опирается на фаланги пальцев, а копытные — только на ногти (копыта).

Конечно, при углубленном изучении животных возникает необходимость более основательно познакомиться с анатомическим строением хотя бы двух-трех видов животных и птиц. Тогда будет значительно легче ориентироваться в анатомическом строении большинства остальных животных.



195. Таблица костей передней и задней конечностей обезьяны, кошки, собаки, лошади, птицы (П — плечо, Л — локоть, М — пальцы, Н — колено, С — пятка, Т — стопа)

Без знания хотя бы в общих чертах пластической анатомии животных рисование не будет профессиональным. Срисовывание внешнего вида животного без предварительного построения его конструктивной основы не дает знаний, а следовательно, и умения нарисовать от себя или по памяти. Всякое движение животного — это в первую очередь определенное взаимоперемещение костей и состояние мышц, приводящих кости в движение.

Зарисовка частей тела должна сопровождаться конструктивным, т. е. анатомическим построением. Например, рисуя крыло птицы, необходимо сначала построить схему скелета крыла, а потом уже располагать группы перьев.

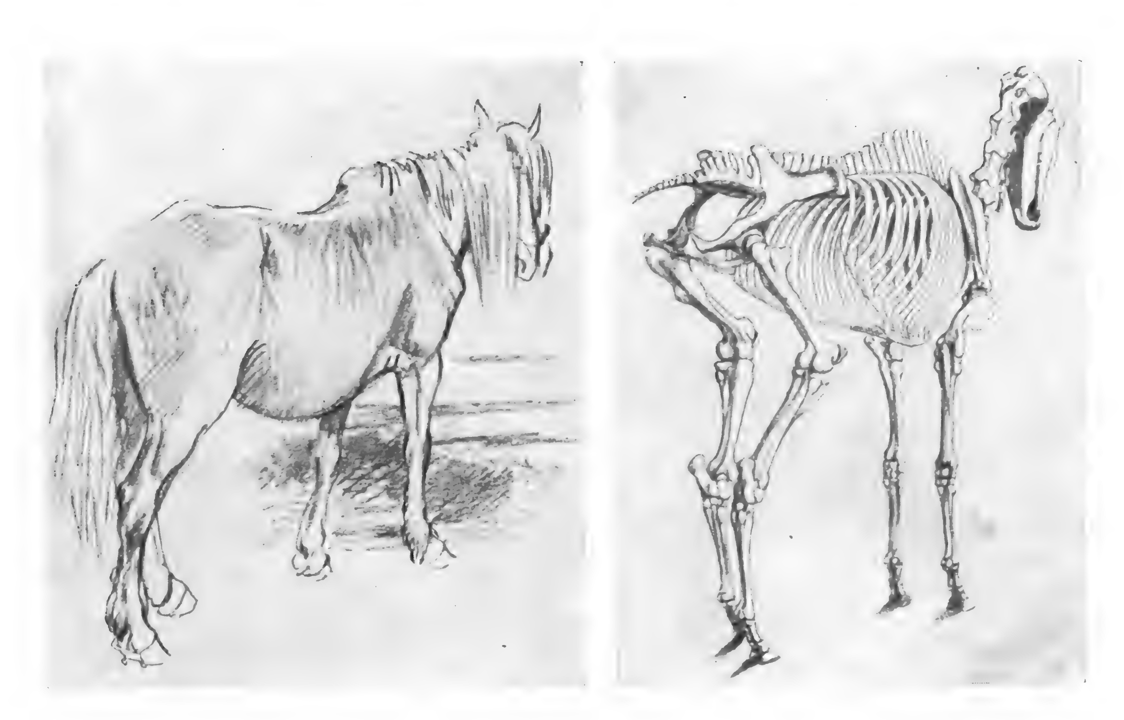
Таким образом перед рисованием живой натуры полезно зарисовать скелет животного и его экорше.

Как же изучать и рисовать животных?

Если ходить с альбомом и зарисовывать всех попадающихся животных, то таких набросков могут собраться сотни, но знаний это почти не даст.

Конечно, известная польза от таких набросков есть, — развивается глаз, рука становится послушнее, кругозор расширяется, но этого мало.

Изучая животное, нужно ставить себе ограниченную задачу, а выполнять ее как можно основательнее. Например, предстоит изучить один вид животного, скажем, лошадь. Внимание изучающего и концентрируется на этом виде. Детально зарисовываются отдельные части: голова в двух-трех положениях, передняя и задняя ноги в согнутом и выпрямленном положении. Далее делаются наброски лошади в разных движениях. Для этого не нужно ждать статичных поз, а лучше наблю-



196. А. Лаптев. Старая рабочая лошадь и скелет в том же положении



197. Учебная зарисовка скелета кошки



198. Лист с зарисовками (северный олень). Карандаш

дать характер движений: как лошадь идет, бежит, как щиплет траву, поворачивает голову, как ложится и т. д. И эти ее движения приходится зарисовывать почти по памяти, так как в нужном положении натура долго находиться не будет.

Внимательно наблюдая таким образом и делая большое количество набросков, вместе с более длительными зарисовками главных частей тела, выполнив два-три детальных рисунка всей фигуры, подкрепив свои наблюдения знакомством с анатомическими таблицами, уча-



199. Зубр. Набросок карандашом

щийся получит твердые знания об изучаемом животном, сможет довольно свободно рисовать его «от себя».

Переход к изучению следующего животного уже облегчится. В сравнении с предыдущим объектом уяснится различие в пропорциях частей тела, а следовательно, и в характере движений этого животного.

Для набросков можно использовать разнообразный материал: очень удобен карандаш, иногда хорошо перо, кисть, сангина, пастель. Материал выбирается в зависимости от натуры и от поставленной задачи. Если зарисовывается, например, оперение или волосяной покров, натура лучше всего подскажет материал и технику рисунка. Для таких зарисовок иногда используется и подкраска цветом, акварелью, сангиной, пастелью, цветными карандашами.

Ниже показаны учебные упражнения в зарисовке животных.

Рис. 198 представляет лист из альбома с учебными зарисовками. Карандашом нарисован северный олень в различных движениях. Мы

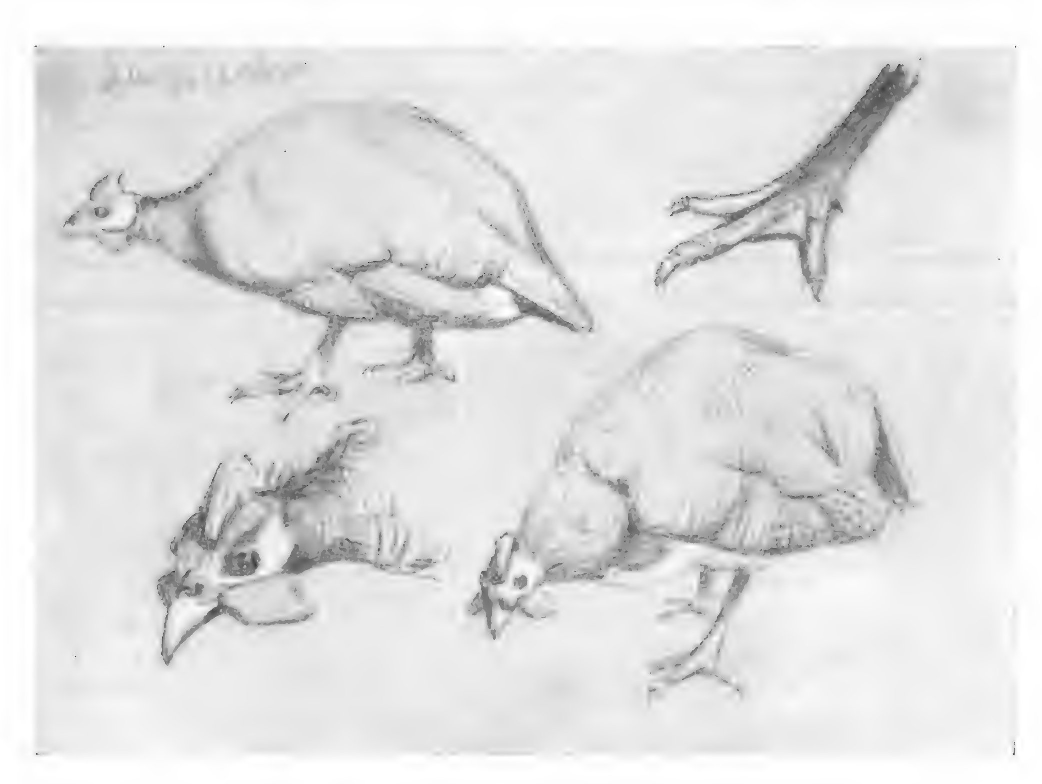
видим, что пропорции фигуры изучены, характерные движения хорошо почувствованы. Каждая зарисовка передает конструктивное (анатомическое) строение тела без погони за излишней детализацией.

Характерные движения зубров показаны в быстрых карандашных набросках (рис. 199).

Очень беглые, почти схематичные кистевые наброски обезьяны выполнены тушью (рис. 200).



200. Обезьяны. Наброски тушью



201. Птицы. Зарисовки карандашом и белилами



202. Е. Николаев. Зарисовки карандашом и акварелью

Птица зарисована карандашом с подкраской светлых мест белилами, что передает тон оперения (рис. 201).

Движения обезьяны зарисованы на листе из альбома (рис. 202). Здесь карандаш сочетается с подкраской бледной акварелью.

ЗАРИСОВКИ НА ДРУГИЕ ТЕМЫ

Кроме рисования животных и растений, необходимо делать зарисовки на самые разнообразные темы. Ниже приведено несколько типичных образцов альбомных зарисовок, выполненных учащимися. Здесь и человек, и группировки людей, архитектура, пейзаж, народный орнамент. Подобных рисунков должны делать особенно много будущие художники декоративно-прикладного искусства. Это ценный подсобный материал в работе над композицией.

Приведено также несколько рисунков мастеров. Рисунки А. Дюрера, В. А. Серова и А. Лаптева иллюстрируют различный подход к зарисовкам животных.



203. Наброски кистью



204. Набросок сангиной

205. Группы детей



206. Беглые наброски



207. Зарисовка в кузнице



208. Зарисовка народной резьбы по дереву. Карандаш



209. Городской мотив

210. И. Шишкин. Сосны. Карандаш



211. А. Лаптев. Наброски с лежащих лошадей



212. В. А. Серов. Волк

А. Дюрер так «вылепил» зайца, что под шерсткой чувствуются кости и мышцы (рис. 213).

В рисунке В. А. Серова внимание заострено на «психологической» характеристике животного (рис. 212).

Наброски А. Лаптева передают различные положения лежащих лошадей (рис. 211).

В рисунках Колло (рис. 214) складки ткани выразительно подчеркивают движение фигур.

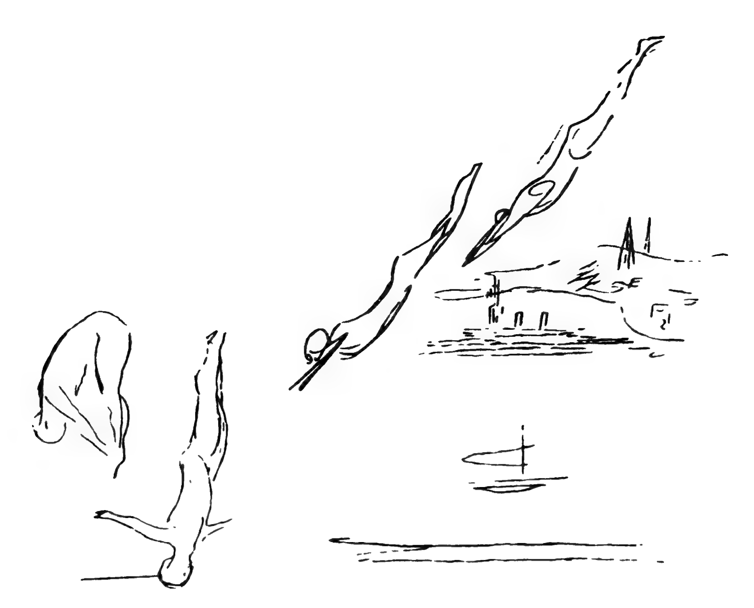
Стремительные движения, естественно, приходится рисовать по впечатлению. Таковы наброски А. Дейнеки — спортсмены, прыгающие в воду (рис. 215) и катающиеся на коньках (рис. 216).



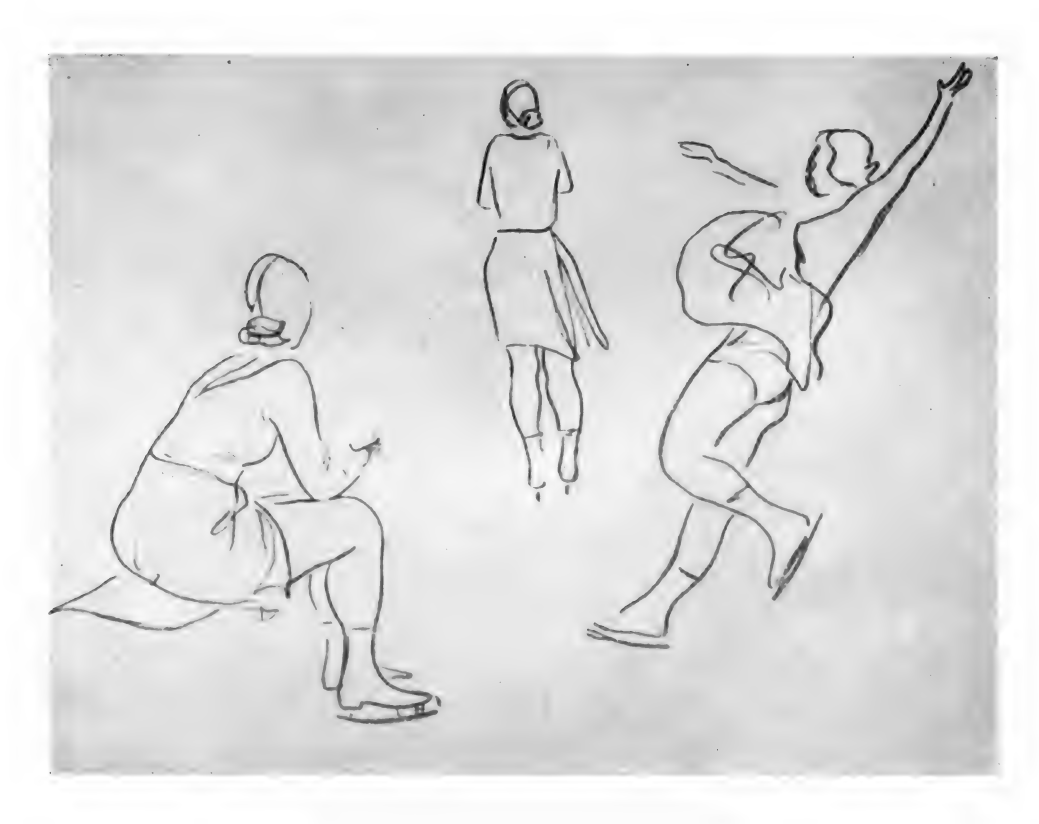
213. А. Дюрер. Заяц



214. Калло. Наброски фигур



215. А. Дейнека. Прыгающие в воду. Наброски

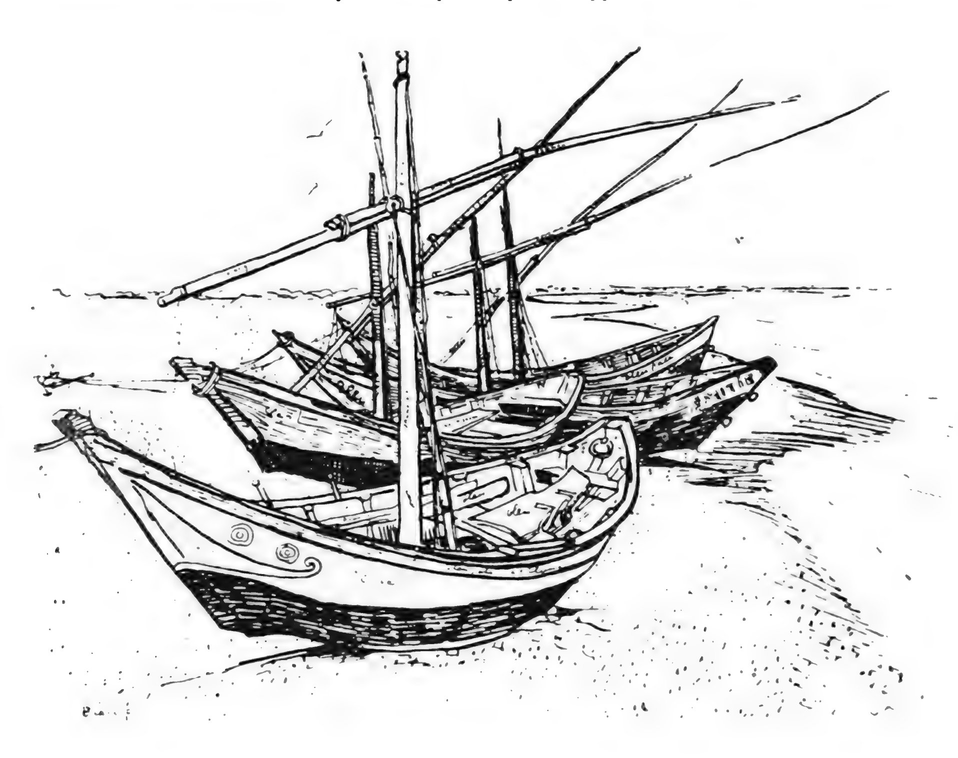


216. А. Дейнека. На коньках. Наброски

Рис. 217. А. В. Шусева — зарисовка архитектурного ансамбля. Здесь передаются пространственные и количественные соотношения архитектурных форм.



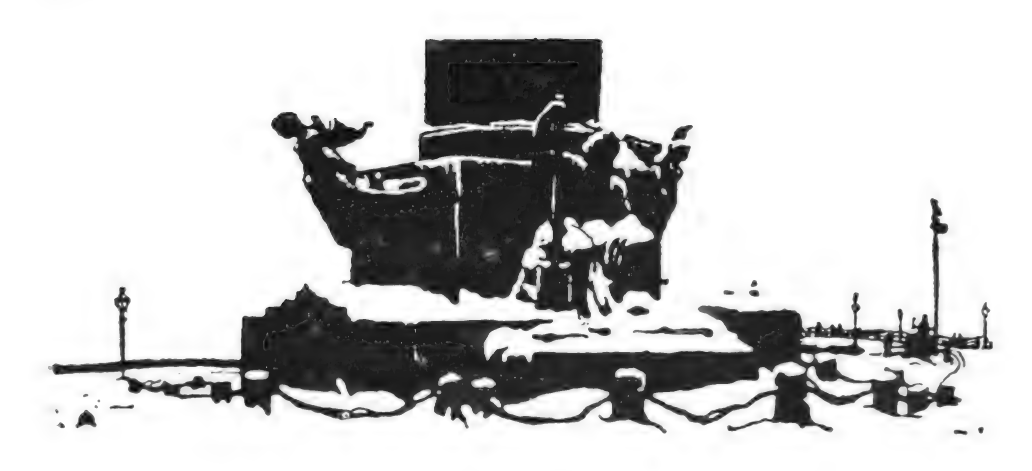
217. А. В. Щусев. Рисунок архитектурного ансамбля



218. Ван-Гог. Лодка. Рисунок

Рисунок Ван-Гога можно рассматривать как подсобный для живописи. Линиями обрисованы участки различного цвета натуры (рис. 218).

Пример силуэтной заливки — рисунок Остроумовой-Лебедевой (рис. 219).



219. Остроумова-Лебедева. Ростральная колонна. Тушь.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ЗАРИСОВКИ ДЛЯ КОМПОЗИЦИИ

Предыдущие главы были посвящены собственно учебному рисунку. Обучаясь ему, будущие художники развивают в себе уменье наблюдать и анализировать бесконечно разнообразные формы природы, овладевают объемно-пространственным мышлением и уменьем изображать трехмерную форму на двухмерной плоскости.

В предыдущих главах излагались методы последовательного овладевания полноценным реалистическим рисунком. Для этого изучалось линейно-объемное построение формы, светотеневая трактовка ее, и в отдельных заданиях — тонально-живописный подход к изображению натуры.

Если обратиться к опыту работы великих художников прошлого и современных мастеров, мы увидим, что художники пользуются этими средствами всегда разумно, каждый раз выбирая из них те, которые наиболее подходят для того или иного вида творческой работы.

Яркими примерами линейно-объемного изображения служат рисунки Гольбейна, Рафаэля, Энгра, Микеланджело (рис. 124, 126, 136, 169, 180, 181, 182).

Эти рисунки были выполнены как подсобные, «рабочие» для композиции (для росписи на стене, для картины, портрета и т. д.).

Светотеневые рисунки 117, 134, 155, 171, наиболее полно передающие характеристику рельефа формы, служили также как подсобные для перевода в материал (Дюрер, Микеланджело, Леонардо да Винчи).

Примерами тоновых рисунков являются рисунки 118, 119, 122, 123, 213.

Такие рисунки чаще всего представляют законченные художественные произведения, это самостоятельный вид искусства.

В творческой работе над композицией рисунок как средство выражения замысла занимает главное место. Художник всю жизнь рисует — и собирая материал, и работая над эскизом, и проектируя композицию.

Такой рисунок отличается от учебного и самостоятельного творческого своей органической связью с декоративными задачами.

Как показывает практика, художники прикладного и декоративного искусства чаще всего прибегают к лаконичному светотеневому и особенно линейно-объемному рисунку, и этих средств вполне достаточно для выражения разнообразнейших замыслов.

Прекрасными примерами, подтверждающими это положение, могут служить приведенные здесь деталь росписи Сикстинской капеллы Микеланджело и декоративная роспись в древнем Египте (рис. 128, 241).

В данном пособии не излагаются закономерности композиционного построения — это относится к области специальной композиции — дисциплины, преподаваемой во всех художественно-промышленных учебных заведениях. Здесь описываются лишь пути приближения рисунка к практике прикладного искусства, его тесная связь с задачами декоративной композиции.

В предыдущих главах мы говорили о переработке натурных зарисовок с некоторым уклоном в сторону декоративности. Эта переработка заключалась в сокращении количества изобразительных средств, сведении их к минимуму. Рисунок, полноценный, с использованием линейной и воздушной перспективы, светотени и тона, рисунок, отразивший все разнообразные свойства натуры, перерабатывался в более лаконичный. Примеры такой переработки — рис. 114, 115, 162.

Таков натюрморт (рис. 59), где учащийся добивался плоскостного изображения. Зарисовки фигуры человека (рис. 148, 149, 150, 161) делались главным образом с целью передать линейными средствами объемно-конструктивные и пластические свойства натуры.

Далее приведены примеры зарисовок натуры, сделанных специально для переработки их в композиции.

Ранее указывалось, что многие виды росписи, например, по дереву, металлу, папье-маше, текстильные изделия (ковры, ткани), а также некоторые виды резьбы, предполагают работу по художественному оформлению плоскости. Поэтому в таких случаях ясное силуэтное изображение следует предпочесть глубинному и ракурсному. Это определяет и выбор натуры, и способ выполнения зарисовок.

Наоборот, для объемных изделий или для рельефной резьбы, литья, лепки натура изучается с разных сторон, в различных ракурсах и поворотах.

Зарисовки могут преследовать еще более узкую цель специальной композиции, т. е. учитывать тот материал, в котором должен воплотиться замысел. Такими могут быть рисунки для эскизов хохломской росписи по дереву, орнамента для мебельной ткани, черни по серебру, для изделий из камня и т. д. Конечно, подобные зарисовки по силам лишь специалисту, изучившему свойства материала, владеющему композицией и рисунком. Обучающийся все же должен уже на первых порах приступить к такой работе и настойчиво продолжать ее, не смущаясь временными неудачами.

Работа в области прикладного искусства тесно связана с орнаментом, а он строится на основе форм природы и является творческой переработкой этих форм.

В курсе специальной композиции задания по орнаменту занимают большое место. Поэтому учащемуся придется делать много зарисовок, которые могут в дальнейшем послужить отправным материалом, основой для сочинения орнамента, натолкнуть на решение композиционных задач.

Таков рис. 220 — зарисовка с натуры ветвей декоративного комнатного растения. Это — учебное задание по сбору материала для построения орнамента. Две-три подобных зарисовки с натуры дадут достаточно материала.

Рис. 221 — вертикальная орнаментальная полоса. Нетрудно видеть, что здесь использованы мотивы предыдущей натурной зарисовки (движение стебля, форма листьев), но веткам приданы более определенные изгибы, листья размещены с своеобразным чередованием. Все компо-

ненты объединены в единое целое, которое членится на ритмически повторяющиеся мотивы (раппорт). Этот орнамент не предназначен для какого-либо конкретного материала, а представляет упражнение в составлении орнамента на плоскости вообще.



220. Зарисовка комнатного растения

Рис. 222 — сосна, зарисованная с натуры кистью и палочкой, смоченной в туши. Ясность и большое разнообразие зарисованных деталей дает много материала для самых различных орнаментальных мотивов. Пользуясь этой зарисовкой, обучающийся сделал много разнообразных орнаментальных построений для ткани, часть из которых показана в эскизах и набросках (рис. 223). Здесь мы видим орнаменты двух видов: такие, в которых детали натурной зарисовки мало изменены, и такие, которые подверглись большой переработке, стали уже совсем, как говорят, «беспредметными». Но даже и для таких мотивов толчком послужило наблюдение натуры.

Рис. 224 Н. Тихонова — пример зарисовки с натуры веток черники с ягодами для росписи деревянной кубышки в характере «хохломской» техники. Хохломская роспись имеет свои установившиеся стилевые особенности. Автор выполнил зарисовку с большим знанием этого вида орнамента.

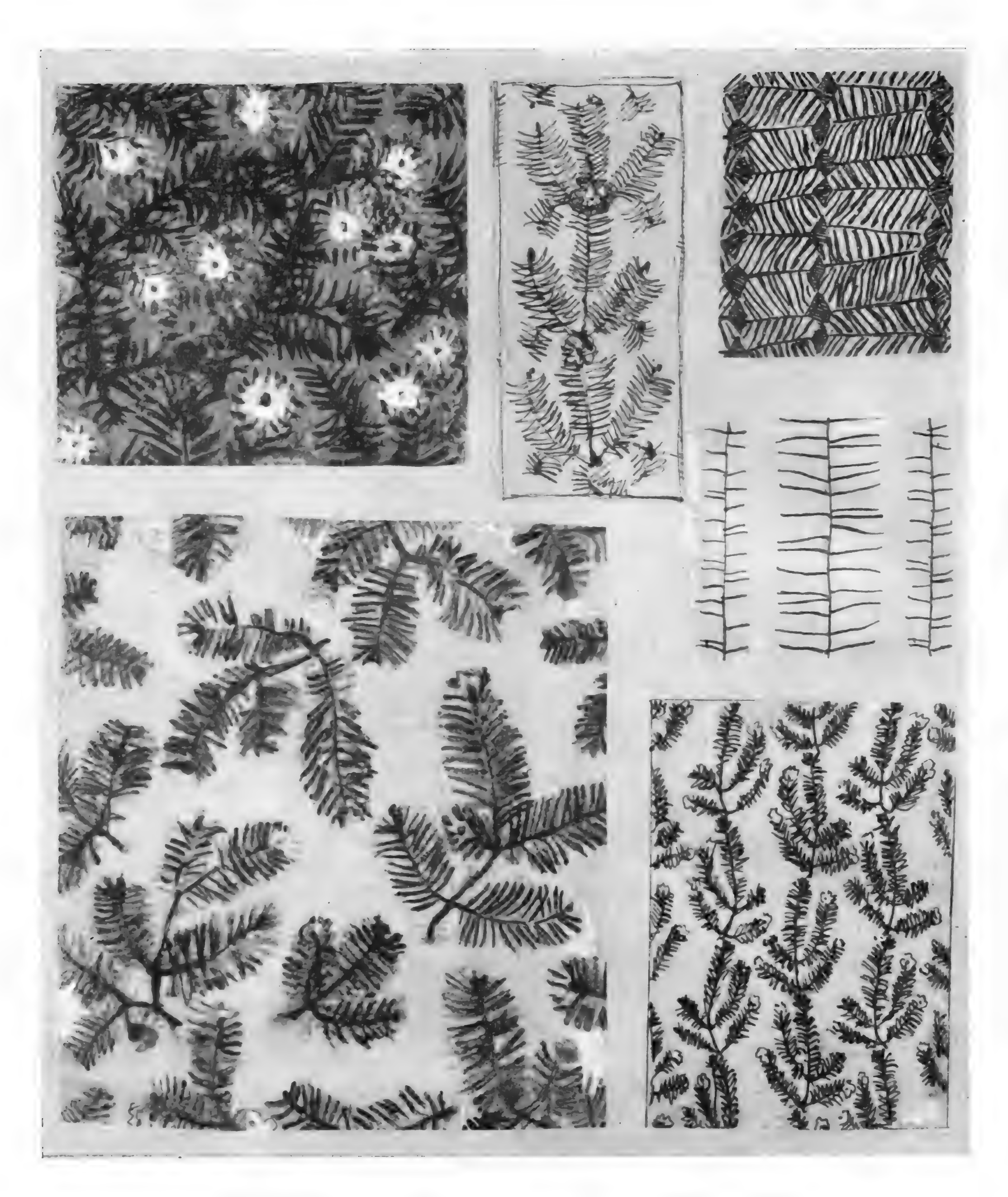
Следующий пример — композиция небольшого панно с поющим скворцом. Автор — В. А. Ватагин — выдающийся анималист, хорошо знает животный мир, и все же делает много зарисовок натуры для ком-



221. Композиция орнаментальной полосы



222. Сосна. Зарисовка тушью



223. Орнаментальные мотивы на основе зарисовок сосны

позиции. Два листа с его зарисовками приведены здесь. На рис. 225 мы видим, что автор очень обобщенно, силуэтом зарисовывает движения скворца, ищет характерные позы.

На другом листе художник сосредоточил внимание на передаче оперения птицы, имея в виду использовать его в орнаменте (рис. 226).

Эскизы композиции (рис. 227) — результат изучения живой натуры и творческой переработки натурных зарисовок. Здесь изображение скворца приобретает орнаментальный, декоративный характер.



224. Н. Тихонов. Зарисовка черники с натуры для орнамента хохломской росписи

Рис. 229 — объемное изделие из камня (лодочка, туалетная принадлежность). К такой обобщенной форме художник С. Дозоров пришел, основываясь на зарисовках щегла с натуры (рис. 228).

Зарисовки совы сделаны Е. Николаевым для объемной скульптуры из камня. Это хорошо видно по характеру рисунков с живой натуры и по первым композиционным замыслам, зарисованным на этом же листе (рис. 230). Работа завершилась в небольшой обобщенной и выразительной каменной фигурке (рис. 231).

Значение натурных проработок частей композиции и их использование в творческом процессе видны в рисунках с натуры В. А. Серова, сделанных для иллюстрации басни Крылова «Крестьянин и работник» (рис. 232—235). Здесь можно проследить, как шаг за шагом в процессе изучения натуры отдельные детали композиции становились выразительнее, острее, все более подчинялись содержанию.

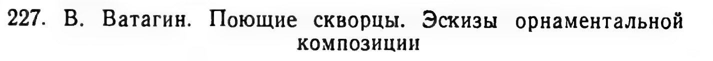
Рис. 236 А. Дейнеки показывает, что, выполняя его, художник представлял свой замысел воплощенным в материале (гранит). Тут уже намечена мера обобщения формы, найден силуэт и связь его



225. В. Ватагин. Зарисовки движений скворца



226. В. Ватагин. Зарисовка оперения скворца



227. В. Ватагин. Поющие скворцы. Эскизы орнаментальной композиции



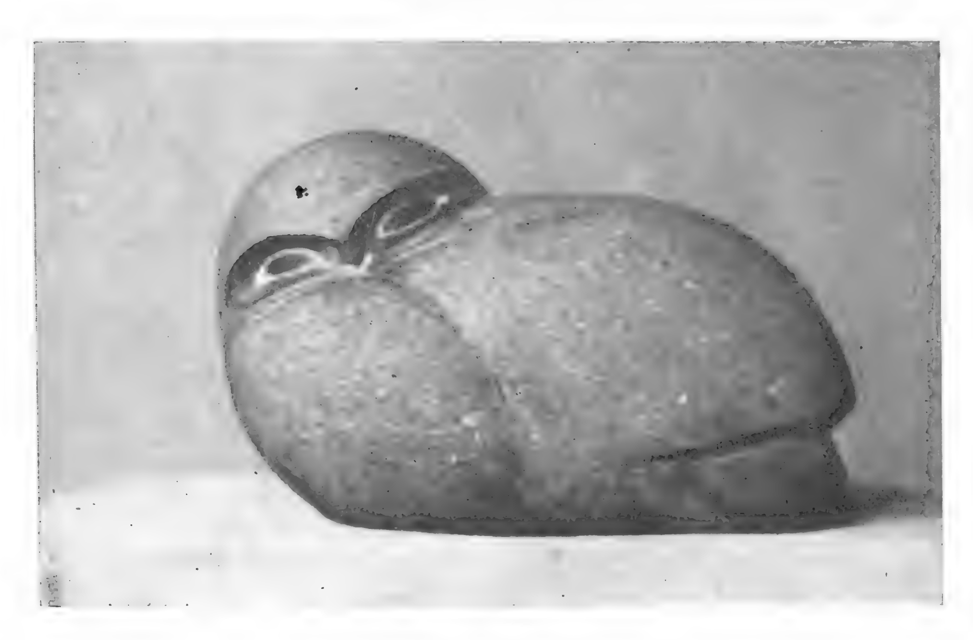
228. С. Дозоров. Щеглы. (Зарисовки)



229. С. Дозоров. Лодочка (туалетная принадлежность). Камень



230. Е. Николаев. Сова. (Зарисовки)



231. Е. Николаев. Сова. Камень.



232. В. А. Серов. Корова
Зарисовка с натуры



233. В. А. Серов. Корова
и фигура человека.
Зарисовка с натуры



234. В. А. Серов. Корова
и фигура человека



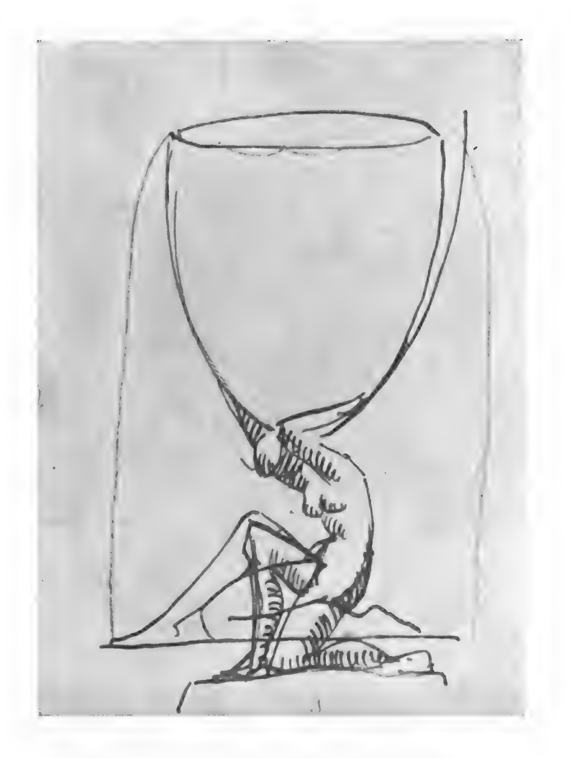
235. В. А. Серов. Иллюстрация к басне Крылова «Крестьянин и работник»



236. А. Дейнека. Рисунок
для гранитной панели



237. А. Дейнека. Гранитная панель



238. В. Мухина. Набросок бокала



239. В. Мухина. Рисунок к статуе «Теннисист»



240. Ланфранко. Контурный рисунок к композиции

241. Египетская декоративная роспись

с плоскостью. В гранитной панели (рис. 237) это изображение приобрело бо́льшую декоративность, подверглось дальнейшему обобщению, многие детали опущены, усилены некоторые контрасты, обострена поза фигуры.

В наброске скульптора В. Мухиной запечатлены первые замыслы формы бокала (рис. 238). Здесь видно, как автор искал соотношение форм подставки и чащи, свободно, «от себя» набрасывая движения фигуры. О таком же твердом знании фигуры человека свидетельствует набросок статуи «Теннисист» (рис. 239).

Рис. 240 художника Ланфранко — пример предварительной проработки в контуре живописной росписи.



242. Античная декоративная ваза

Для всякого рода росписи, в том числе и орнаментальной, требуется умение обрисовывать границы форм. Свободное владение линейным («линеарным») рисунком окажет в этом большую пользу.

Рис. 241 — пример декоративной росписи древнего Египта. Здесь использованы только линейные средства. Композиция имеет орнаментальный характер с симметричным построением. Все формы предельно обобщены, собраны в четкий силуэт, и «живут» в плоскости.

Рис. 242 — античная ваза с богатой декоративной росписью, помогающей зрителю воспринимать объем большой формы. Тут сплетаются в ритмические орнаментальные потоки выразительные силуэтные изображения людей и животных.

Приведенные примеры, конечно, далеко не исчерпывают того огромного разнообразия возможностей, которые открываются художнику, специалисту прикладного искусства в его практической работе. Каждая новая творческая задача подскажет, как и где искать в окружающей жизни материал для создания высокохудожественных вещей — скульптуры, посуды, тканей, ковров и пр., призванных украсить и облагородить наш быт. Но необходимо понять, что без прочных знаний и навыков в области рисунка невозможна успешная творческая работа ни в одной из областей изобразительного искусства.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. М. Соловьев, Г. Б. Смирнов, Е. С. Алексеева. Учебный рисунок. Изд-во «Искусство», М., 1953.
2. А. Дейнека. Учитесь рисовать. Изд-во Академии художеств СССР, М., 1961.
3. Школа изобразительного искусства в девяти выпусках. Изд-во Академии художеств СССР.
4. А. П. Барышников. Перспектива. Изд-во «Искусство», М., 1955.
5. М. В. Федоров. Рисунок и перспектива. Изд-во «Искусство», М., 1960.
6. М. Дюваль. Анатомия для художников, Изогиз, 1936.
7. М. Ф. Иваницкий. Очерк пластической анатомии человека. Изд-во «Искусство», М., 1955.

16 Зак. 654

ОГЛАВЛЕНИЕ

А. Е. ХИТРОВ

ПОСОБИЕ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Редактор *Н. И. Тищенко* Технич. редактор *Н. С. Трусов*

Корректор *А. Д. Сизова*

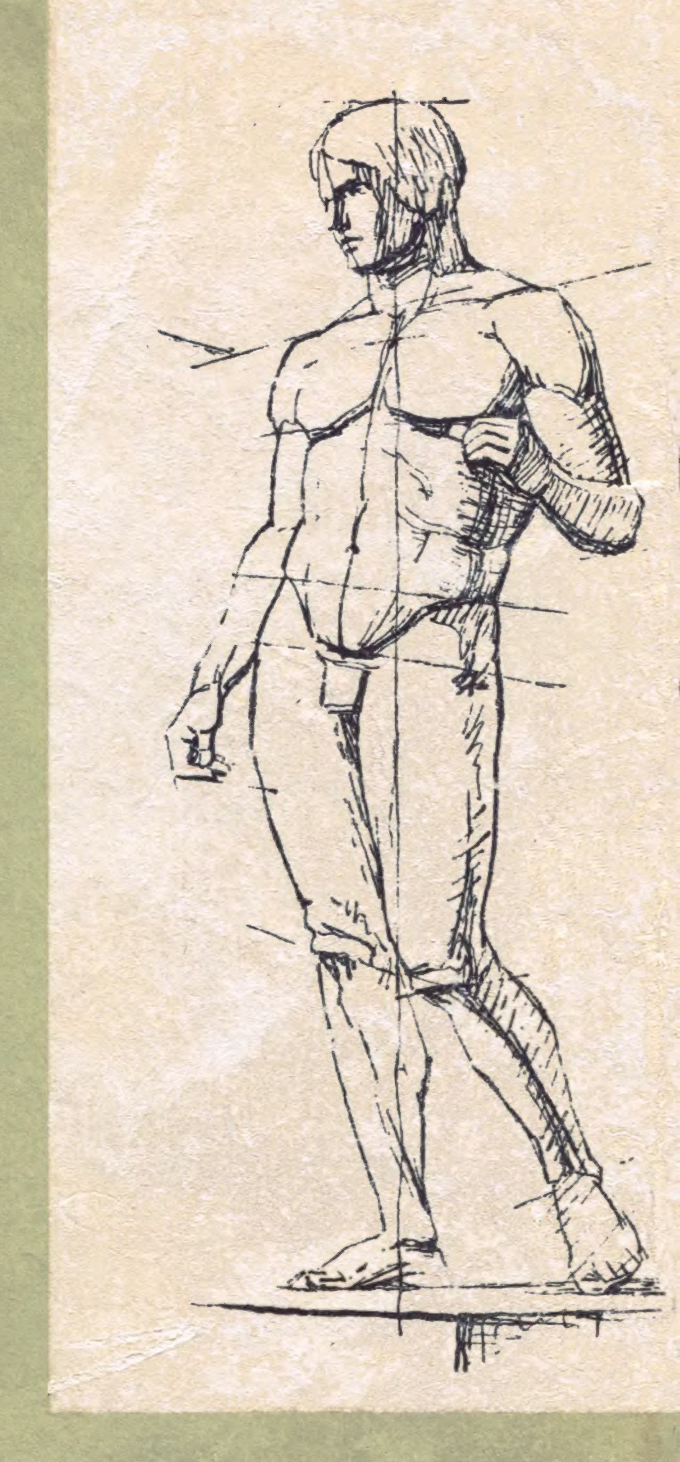
Т-03207 Сдано в набор 21/VIII 1963 г. Подп. к печати 14/II 1964 г.
Тираж 28 000 Объем 20,89 п. л. 18,567 учет.-изд. л.
Формат $70 \times 108^1/_{16}$ Заказ № 654 Изд. № 670 Цена 1 р. 40 к.

Типография № 1 Госбытиздата, Ленинград, Фонтанка, 62

Цена 1 р. 40 коп.

А. Е. ХИТРОВ • РИСУНОК •

А. Е. ХИТРОВ



РИСУНОК